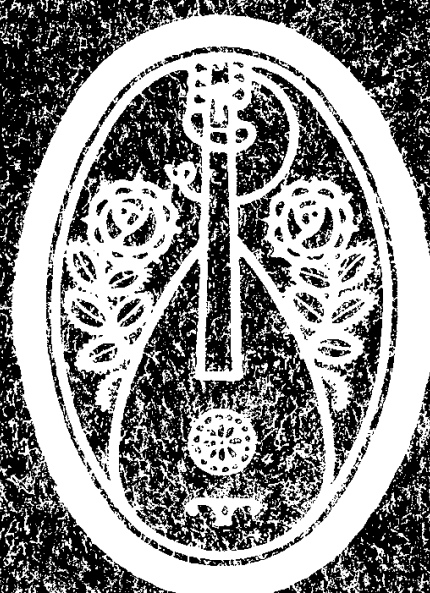
JOH·SEB·BACH

KOMPOSITIONEN FÜR DIE LAUTE (H·D·BRUGER)



DENKMÄLER
ALTER LAUTENKUNST
Herausgegeben von Fritz Jode
·BAND I·

JULIUS ZWISSLERS VERLAG (INH. G. KALLMEYER)
WOLFENBÜTTEL 1921

Rischel's & Birket-Smith's samling

Denkmäler alter Lautenkunst

Für den praktischen Gebrauch herausgegeben von

Fritz Jöde

Band I:

JOH. SEB. BACH

Kompositionen für die Laute

Erste vollständige und kritisch durchgesehene Ausgabe.
Nach altem Quellenmaterial für die heutige Laute
übertragen und herausgegeben

von

Hans Dagobert Bruger

Wolfenbüttel
Julius Zwißlers Verlag (Inh. Georg Kallmeyer)
1921

Fritz Jöde

in Dankbarkeit zugeeignet.

Der Nachdruck der Übertragungen, auch in einzelnen Teilen, ist verboten.

BIBLIOTHECA REGIA HAFNIENSIS

Zur Einführung.

Der vorliegende Band, mit dem die Reihe der Denkmäler-Publikationen alter Lautenkunst eröffnet wird, steht im Zeichen Joh. Seb. Bachs. Es wird hiermit zum ersten Mal seit Bachs Zeiten der Versuch gemacht, die vielfältig zerstreuten Lautenkompositionen des Meisters zu sammeln und in einer nach unsrer heutigen Kenntnis vollständigen Ausgabe zu vereinigen. Schuld an dem mysteriösen Nebel, der bis in unsre Tage die Bachschen Lautenkompositionen umhüllte, trägt zu einem Teil die Bach-Gesellschaft selbst, indem sie in ihrer Gesamtausgabe die Existenz dieser Stücke für die Laute größtenteils leugnete oder sie unter die Klavierstücke Bachs einreihte — ein sehr bequemes, aber wenig zu billigendes Verfahren. Ihre Berufung darauf, daß wir von Bachs Hand keine Tabulaturen, sondern nur auf gewöhnliche Notierungsart geschriebene Lautenkompositionen besitzen, beweist nichts. Wir stehen mit diesen Stücken schon nahe der Mitte des 18. Jahrhunderts, also in einer Zeit, in der die Lautenkunst mehr und mehr ihrem Ende entgegenging, in der daher auch in der Notierungsart Abweichungen von der Norm vorkommen konnten; Lauten und Theorben in ihrer Eigenschaft als Generalbaßinstrumente des Orchesters wurden ja seit langem im Baßschlüssel in den Partituren notiert (z.B. von den Wiener Komponisten wie Johann Jos. Fux, ferner von Händel u.a.). Hervorgehoben sei vor allem, daß uns von andrer Hand geschriebene Lautentabulaturen Bachscher Stücke erhalten sind; es wäre sehr wohl denkbar, daß diese Tabulaturen Abschriften von Bachschen Lautentabulaturen darstellen und letztere nur, wie so vieles andere auch, im Laufe der Jahrhunderte verlorengegangen sind. Die Aufgabe dieses Bandes mußte daher sein, das offenbare Versäumnis der Bachgesellschaft nachzuholen, zweitens aber auch, die Lautenkompositionen Bachs denjenigen, die in erster Linie ein berechtigtes Interesse an ihnen haben, nämlich den Lautenspielern unsrer Zeit, in neuen Übertragungen wieder zugänglich zu machen.

Was uns nun von diesen wertvollen, heute aber — wie erwiesen — fast gänzlich unbekannten Solostücken noch erhalten ist, beschränkt sich auf ein Präludium, ein Präludium mit Fuge, eine Fuge und vier vollständige Partiten (Suiten). Von den vielumstrittenen Quellen dieser Lautenstücke möchte ich folgende als wichtig anführen: Für das **Präludium** *(Originaltonart: C moll)* ein Manuskript Joh. Peter Kellners, des Zeitgenossen und Freundes Seb. Bachs, das den Titel führt: „Praelude in Cmoll pour la Lute di J. S. Bach“[1]; für die **Suite I**[2] *(Originaltonart: E moll)* im Sammelband von J. L. Krebs, eines Schülers Bachs, die als unbedingt zuverlässig geltende Angabe: „Praeludio con la Svite | da | Gio: Bast. Bach. | aufs Lauten Werck. |“; für die **Suite II** *(Originaltonart: C moll)* ein handschriftliches Exemplar [kein Autograph], in französischer Lautentabulatur notiert, das das Präludium, die Sarabande und Gigue aus ihr enthält und betitelt ist: „Partita al Liuto, C moll. Composta dal Sigre [J. S.] Bach“ (im Thematischen Verzeichnis der Bachwerke [Jahrg. 46] für „Laute oder Klavier“ erwähnt); für das **Präludium mit Fuge** *(Originaltonart: Es dur)* endlich die eigenhändig niedergeschriebene Bezeichnung Bachs: „Prélude pour la Luth ò Cembal.“[3]

Die übrigen Lautenkompositionen Bachs, nämlich die Suiten III und IV und die Fuge, machen die Entscheidung der Frage schwieriger, für welches Instrument sie ursprünglich gedacht sein mochten. Wir besitzen nämlich Autographe, die auf verschiedenartige instrumentale Wiedergabe des gleichen Stückes hinweisen; die Vorschriften lauten einmal auf Violine, dann auf Orgel, dann wieder auf Violoncell und schließlich auch [Suite III] auf Laute. Welche mag da wohl die älteste Fassung gewesen sein? Auf jeden Fall scheint mir — und hier muß ich Wilhelm Tappert in seiner sonst ausgezeichneten, sehr lesenswerten Schrift: „Sebastian Bachs Kompositionen für die Laute“ (Sonderabdruck aus den „Redenden Künsten“ VI. Jahrgang, Heft 36-40) widersprechen — das Problem nicht ohne weiteres zugunsten einer überall originalen Lautenkomposition zu entscheiden sein, sondern es muß gerade dieser Punkt zum mindesten noch als zweifelhaft und ungeklärt bezeichnet werden. Tappert übersieht, daß der Stil an manchen Stellen dieser Stücke in seiner Figuration stark an den der Streichinstrumente erinnert. Wenn ich also auch dazu neige, die Originale dieser Stücke aus guten Gründen nicht für Lauten-Originale zu halten, so glaube ich doch, daß ihre Bearbeitungen für die Laute von Bach selbst vorgenommen wurden; das mag ihre Aufnahme in diesen Band hinreichend gerechtfertigt erscheinen lassen. Mit großer Sicherheit dürfen wir in den Suiten III und IV eigene Lautenbearbeitungen Bachs erblicken. Von der **Suite III** *(Originaltonart [in den Lautenhandschriften]: G moll)* berichtet Tappert in seiner oben genannten Schrift, daß sich auf der Bibliothek in Brüssel ein Autograph in gewöhnlicher Notierungsart befinde, dessen Innentitel laute: „Suite pour la Luth par J. S. Bach“; merkwürdigerweise ist dieses Autograph der Bachgesellschaft völlig entgangen. Mir selbst war dieses Autograph nicht zugänglich, dagegen konnte ich eine handschriftliche Lautentabulatur [Leipz. Stadtbibl.] aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts benutzen, die die Suite ebenfalls vollständig wiedergibt. Tappert führt die ersten drei Takte des Brüsseler Autographs wegen einer Abweichung von den ersten drei Takten der Leipziger Tabulatur im Notenbeispiel an; es war mir daher in diesen Anfangstakten möglich, mich an das Brüsseler Autograph zu halten. Weitere Abweichungen von Bedeutung werden wohl nicht vorgelegen haben, wenigstens erwähnt Tappert keine. Diesen beiden genannten Lautenübertragungen der Suite III liegt als Original eine Fassung für ein Streichinstrument zugrunde; nämlich die Suite V in Cmoll für Violoncell allein, auch „Suite discordable“ genannt (Bachausgabe: 27. Jahrg., 1. Lief.). Die Anerkennung der Violoncell-Suite als die Originalfassung läßt uns nur um so mehr die Kunst bewundern, mit der Bach diese Soli zu wohlklingenden Lautenstücken ergänzt und erweitert hat; es ist lehrreich, einmal daraufhin die Violoncell-Suite mit der späteren Lautenbearbeitung zu vergleichen. Ähnlich liegt der Fall bei der **Suite IV** *(Originaltonart: E dur)*. Auch hier besitzen wir zwei Autographe Bachs: eins für Violine allein als Partita III (Bachausgabe: 27. Jahrg.), das das ältere zu sein scheint, und eins mit Notierung auf zwei Systemen ohne Angabe des Instruments. Man hat dies letztere später ohne weiteres für das Cembalo in Anspruch genommen, und doch ist die Wahrscheinlichkeit viel größer, daß es für die Laute von Bach beabsichtigt gewesen ist. Ich möchte an dieser Stelle E. Naumann, dem Herausgeber des 42. Jahrgangs der Bachausgabe, das Wort geben; er macht den — freilich mißlungenen — Versuch, seine Bedenken wegen der Zuteilung des zweiten Autographs an die Laute und nicht an das Cembalo aus der alten Lautentechnik zu rechtfertigen. Naumann führt an: „Die tiefe Lage [die Bearbeitung steht eine Oktave tiefer als das Original für Violine] könnte auf Laute anstatt Klavier schließen lassen,

---

[1] auch in der alten Ausgabe Peters [№ 200] mit „Pour le Luth“ angegeben; seine Bezeichnung als № 3 der „Zwölf kleinen Präludien“ für Klavier durch Griepenkerl geschah fälschlicherweise, da alle übrigen elf Präludien für Klavier und nur dieses eine von Bach für Laute bestimmt waren.

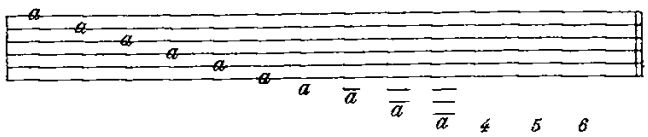
[2] Die Nummerierung der Suiten findet sich in den Urschriften nicht, sie schien mir aber der besseren Unterscheidung wegen geboten.

[3] Näheres über die bisher angeführten Quellen und über Bachs Lautensätze in Vokalwerken findet man in meinem Aufsatz in der „Laute“: „Bachs Verhältnis zur Laute und Lautenmusik“ (Jahrg. 1920/21, Heft 1-2).

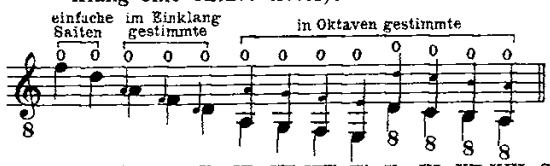
jedoch paßt für die damals übliche Stimmung der Laute im Dmoll-Akkord die Tonart Edur zu wenig." Waren die Lautenkomponisten jener Zeit tatsächlich in der Frage der Tonart so ängstlich? Gewiß nicht. Man schaue sich nur ein wenig in der damaligen Lautenliteratur um — ein Blick in die Werke von E. Reusner oder S. L. Weiß wird uns sofort eines Besseren belehren. Am wenigsten aber wäre die Unbequemlichkeit einer bestimmten Tonart für Bach ein Hinderungsgrund gewesen, da Bach bekanntlich technische Schwierigkeiten eher zu gering als zu hoch einschätzte. Aber es kommt noch etwas anderes hinzu. Das Cembalo reichte zu Bachs Zeiten nur bis *C* hinab; das Kontra *A*, das die Bearbeitung zu verschiedenen Malen vorschreibt, wäre also auf dem Klavier garnicht ausführbar gewesen. Wohl aber besaß die Laute diesen Ton, und geradezu auffällig ist es, wie genau in dieser Suite der übliche Lautenumfang (Kontra *A* bis *e*") innegehalten ist. Die Hinfälligkeit der Bedenken Naumanns leuchtet darum ohne weiteres ein. Weniger klar ist die Sachlage nur bei der **Fuge** *(Originaltonart: Gmoll)*, jenem wundervollen Einzelsatz, mit dem der vorliegende Band abschließt. Die Originalfassung wird jedenfalls für Violine gewesen sein; man findet sie als 2. Satz in der Sonate I [Gmoll] für Violine allein (Bachausgabe: 27. Jhrg.). Von der Lautenbearbeitung besitzen wir lediglich ein Tabulaturexemplar aus der nachbachschen Zeit (Leipz. Stadtbibl.), Autographe dagegen nicht. Daß die Violin-Ausgabe die ältere Fassung sein muß, geht auch daraus hervor, daß sie die kürzere und einfachere von beiden ist: die Violinfuge besitzt 94 Takte, die Lautenfuge 96 Takte. Der Unterschied in der Taktzahl kommt daher, daß in dem Lautenexemplar nach den ersten beiden Takten, die in der Violin- wie in der Lautenfuge gleich sind, noch 1½ Takte mehr eingeschoben werden, bevor die Laute die thematische Verarbeitung des Taktes 3 der Violinfassung wieder aufnimmt. Der siebente Takt der Lautenbearbeitung weist eine neue Einschiebung von ½ Takt auf, und erst vom achten Takt an folgt das Lautenexemplar der Violinvorlage ohne Unterbrechung bis Schluß. Der Bearbeiter ist in dieser Tabulatur ebensowenig wie in den anderen Bach-Tabulaturen genannt. Wenn wir aber stilkritisch beide Werke, das Violinoriginal und die Lautenbearbeitung, miteinander vergleichen, wenn wir namentlich die zahlreichen polyphonen Ergänzungen im Baß und in den Mittelstimmen, die Umstellungen, Herausarbeitungen und klanglichen Verbesserungen genau verfolgen, dann erscheint der Gedanke naheliegend, daß kein anderer als Bach selbst der Urheber dieser Lautenbearbeitung war und daß unser Tabulaturexemplar nur die Abschrift einer Bachschen Vorlage darstellt. Ich bin mir wohl bewußt: beweisen läßt sich das bei dem geringen, heute noch vorhandenen Quellenbestand nicht; aber das hindert nicht, daß dennoch vieles dafürspricht. Es ist interessant, daß Bach die gleiche Fuge auch für Orgel [in Dmoll] bearbeitet hat (Bachausgabe: 15. Jhrg); auch hier kommt durch Erweiterungen eine erhöhte Taktzahl, nämlich 96 Takte, zustande. Die „Lautenfuge" — noch Wasielewski spricht in seiner „Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert" (S. 116) nur mit bedenklichem Kopfschütteln von ihr — bildet den würdigen Schlußstein in der Reihe der Bachschen Lautenkompositionen, und wir haben allen Grund, uns ihrer zu freuen; man darf sie ein wahres Meisterwerk der Bearbeitung nennen, so völlig ist sie dem Charakter des Instrumentes angepaßt, und man geht nicht fehl, wenn man in ihr die lautenmäßigste der drei Fugen dieses Bandes erblickt.

Zum Schluß noch einige Worte über das Einrichten dieser alten Lautenstücke für die moderne Laute. Die Verschiedenartigkeit der **Stimmung** der alten doppelchörigen Laute Bachs von der unsrer neuen einchörigen ergab bei der Übertragung manchmal nicht geringe Schwierigkeiten. Die Lautentabulaturen ermöglichen es uns, ein genaues Bild von der Stimmung desjenigen Instrumentes, für das Bach seine Stücke schrieb, zu gewinnen. Bachs Laute ist 13-chörig bezw. 24-saitig gewesen und hat sich für die ersten sechs Chöre der französischen Dmoll-stimmung, für die tieferen sieben Chöre der einfachen diatonischen Tonleiter bedient. Die Stimmung war

a) in Tabulatur ausgedrückt (der Buchstabe *a* bezw. die Ziffern unter der sechsten Linie bedeuten immer die leeren Saiten):

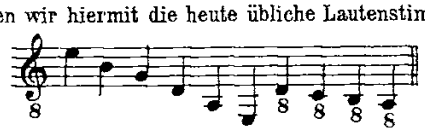


b) entsprechend in moderner Lautennotierung (wirklicher Klang eine Oktave tiefer):



I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. XI. XII. XIII. Saitenchor.

Vergleichen wir hiermit die heute übliche Lautenstimmung:



so ergibt sich daraus ohne weiteres, daß zwischen den Grifftypen, die beide Stimmungen bedingen, erhebliche Unterschiede bestehen müssen, Unterschiede, die namentlich der Übertragung des mehrstimmigen Spielsatzes mancherlei Hindernisse in den Weg legen. Hinzu kommt, daß Bach bei den sieben tiefsten Chören seiner Laute von der Scodatura (Umstimmung) häufigen Gebrauch macht. Es war darum bei allen Stücken mit Ausnahme der Suiten I und IV aus technischen Gründen nötig, Übertragungen aus den Be-Tonarten in die leichter spielbaren Kreuztonarten vorzunehmen (im „Präludium mit Fuge" [Esdur] sogar nach drei verschiedenen Tonarten); ohne dieses Hilfsmittel hätten uns gerade die schwereren Stücke (wie z. B. die Fugen) völlig verschlossen bleiben müssen. Schließlich sei noch bemerkt, daß die vorliegenden Fassungen der Bachschen Lautenkompositionen meistens die zehnsaitige Baßlaute oder die mit entsprechender Saitenzahl und Stimmung ausgestattete doppelchörige Laute bezw. Theorbe voraussetzen.

Ich habe nach Möglichkeit darauf verzichtet, Bachs herrliche Polyphonie zugunsten einer leichteren Spielbarkeit zu beschneiden. Bachs Solostücke setzen zwar vielfach jene gepflegte Technik voraus, wie sie dem guten Durchschnittslautenisten seiner Zeit eignete, aber es findet sich auch technisch minder Anspruchsvolles von großer Schönheit darunter (z. B. in den Suiten I und III), sodaß man ganz nach eigenem Ermessen vom Leichteren zum Schwereren fortschreiten kann. Man muß sich Bach auf jedem Gebiete, und nicht zum wenigsten auf dem der Lautenmusik erst erobern. Aber ich bin der Ansicht, daß sich dieses Erkämpfen in jedem Falle reichlich belohnt und daß es später einmal als allgemeine Pflicht eines jeden Lautenisten, der die Kunst seines Instruments nicht (wie gegenwärtig) nur zum vierten Teil, sondern ganz erlernen möchte, anerkannt werden wird, sich eingehend mit Bachs Lautenkompositionen zu beschäftigen. Denn es kann schon heute kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß Bach für den Lautenspieler der Zukunft das werden muß, was er für den Klavier- und Geigenspieler seit langem bedeutet: die hohe Schule der Technik und der Weg zu letzter Meisterschaft.

Leipzig, im Februar 1921.

Hans Dagobert Bruger.

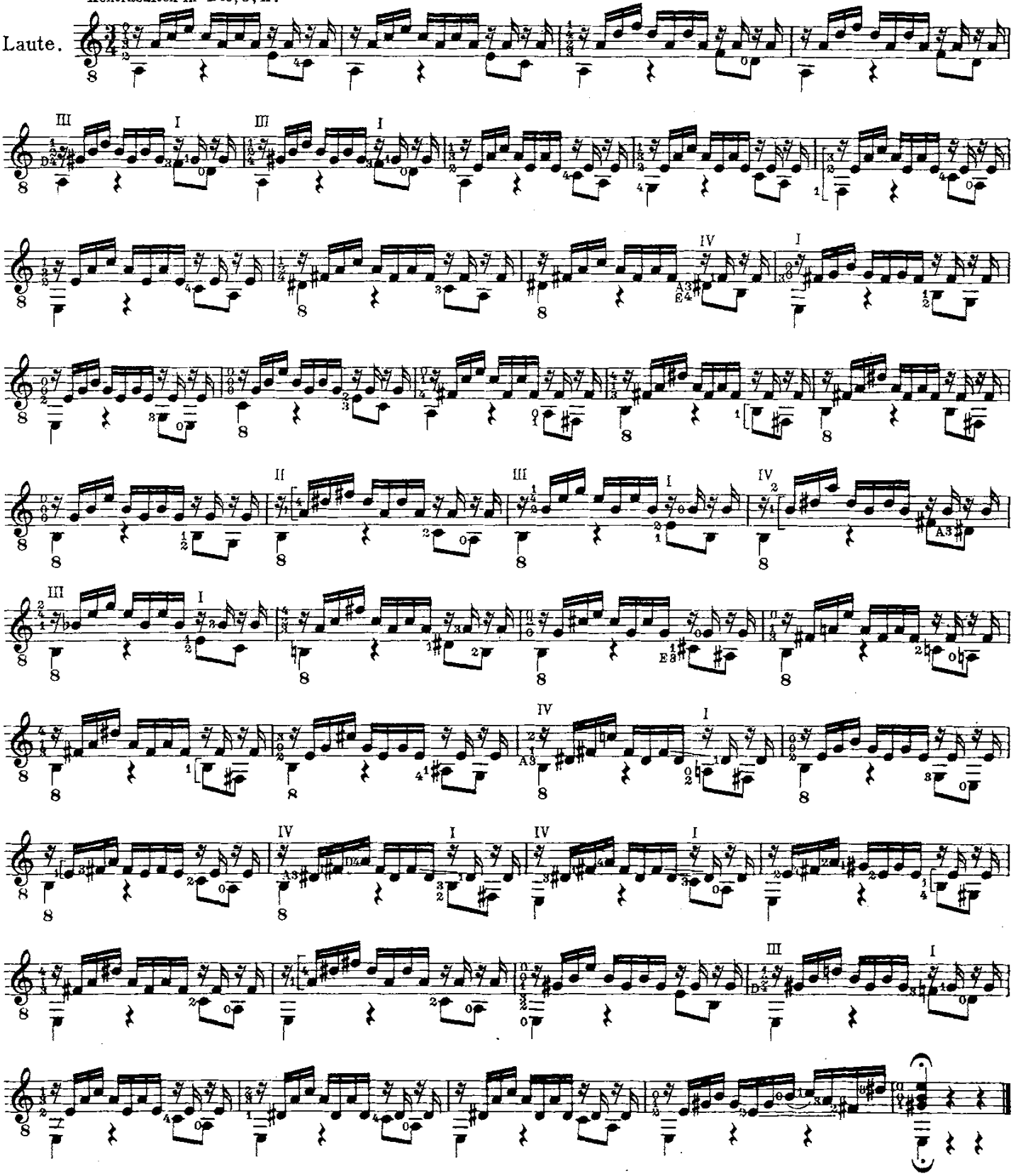
PRÄLUDIUM.

(Originaltonart: C moll.)

Joh. Seb. Bach.

Kontrasaiten in *Dis, C, H.*

Laute.



Julius Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel.
Copyright 1921 by Julius Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel.

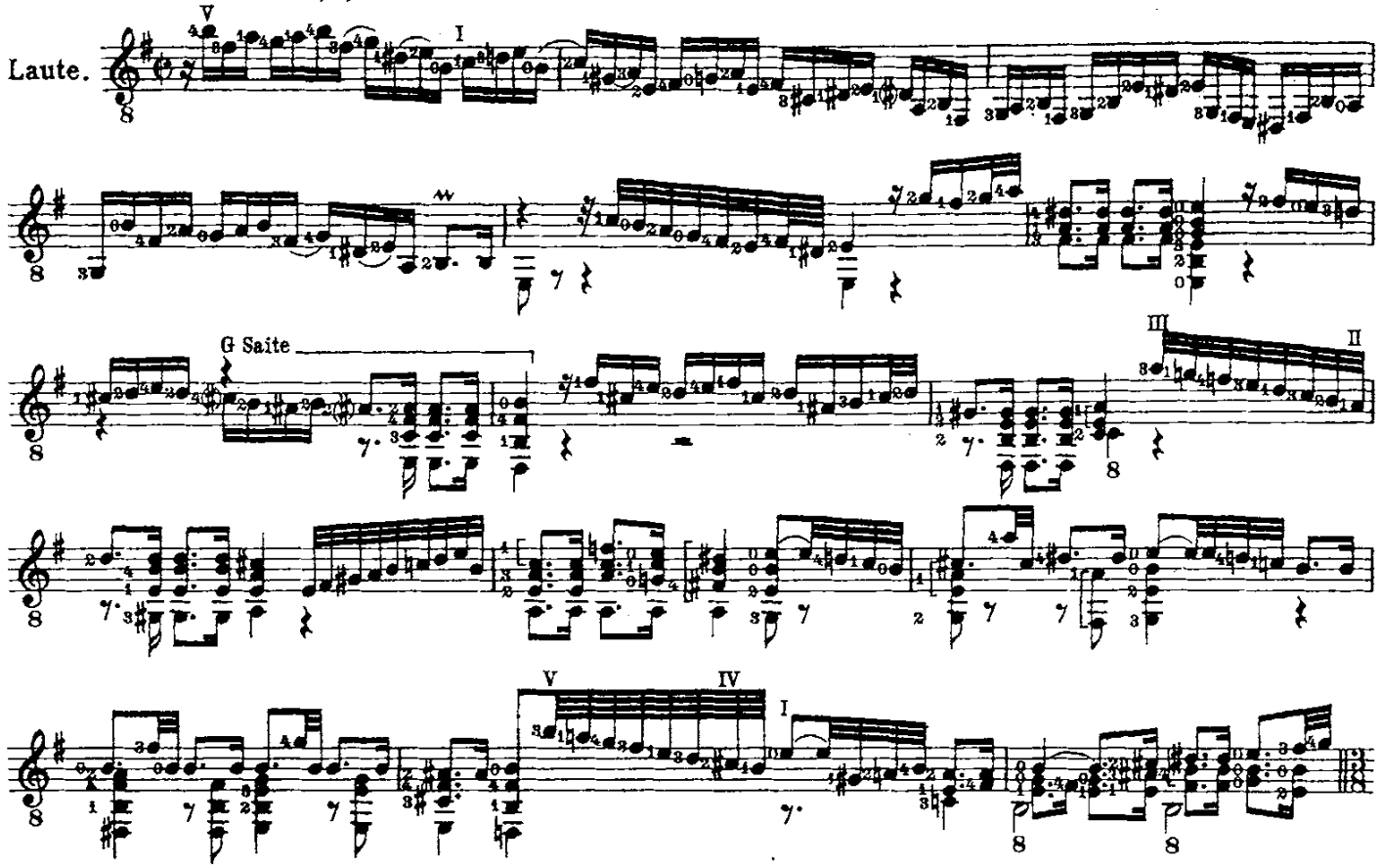
SUITE I.

(Originaltonart: Emoll.)

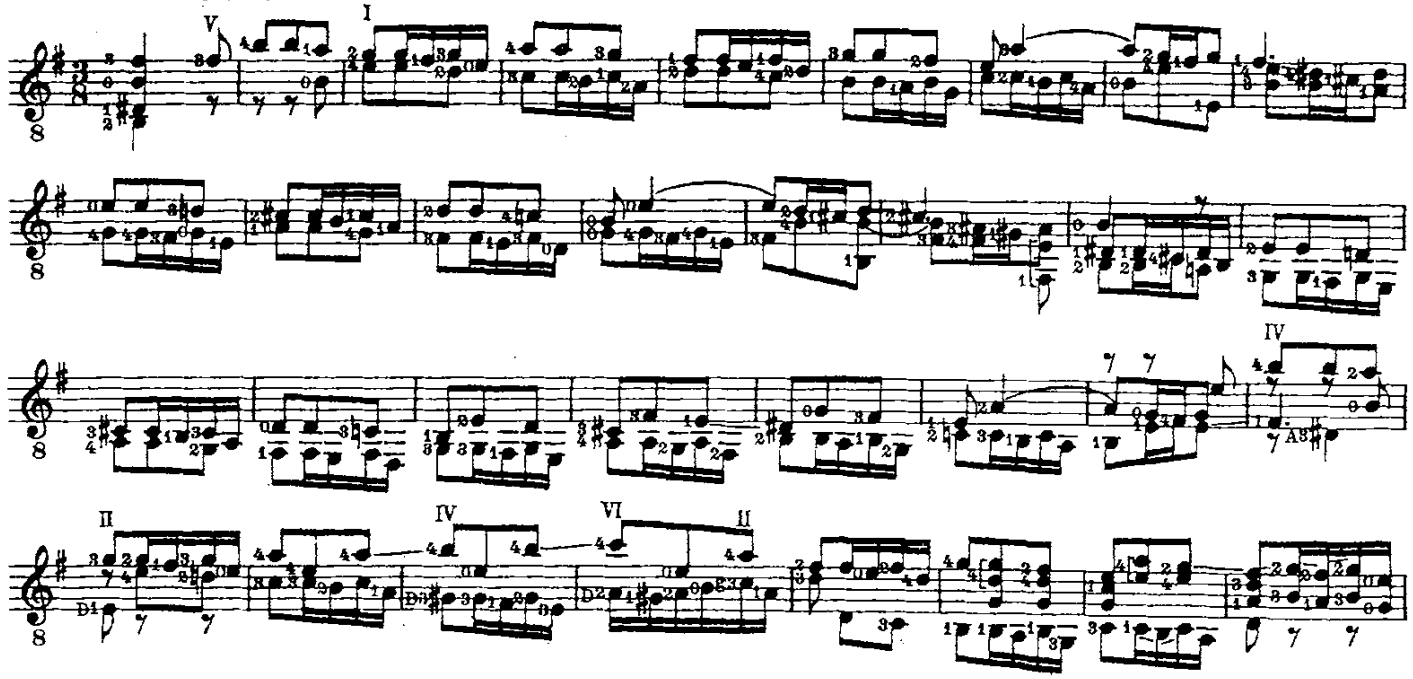
Präludium.

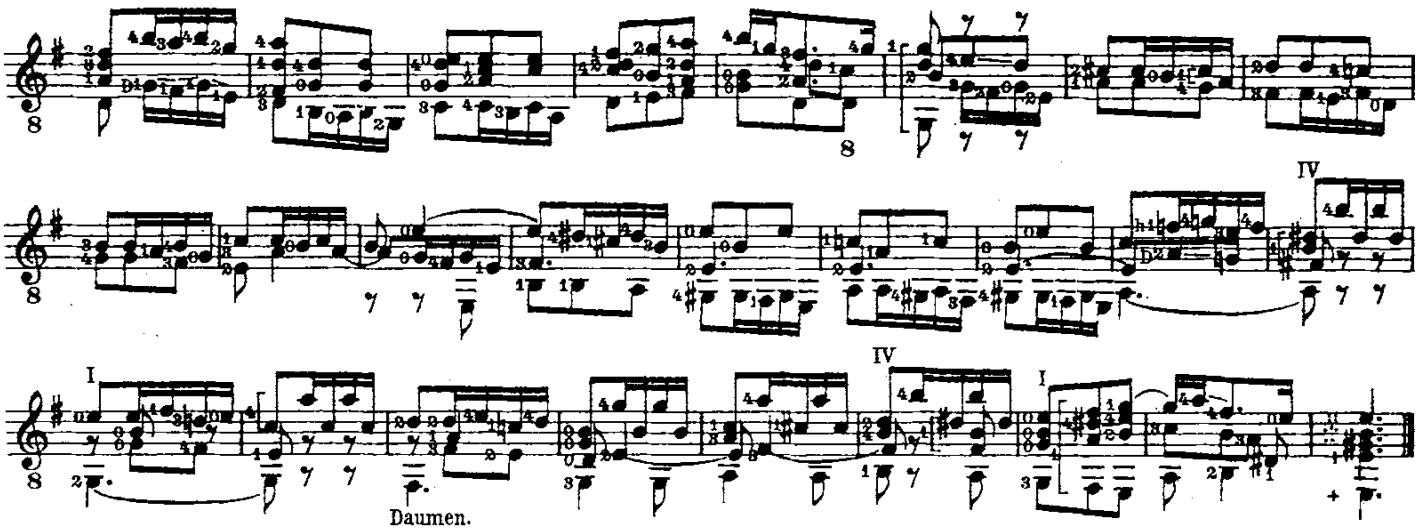
Kontrasaiten in *Dis, D, C.*

Laute.

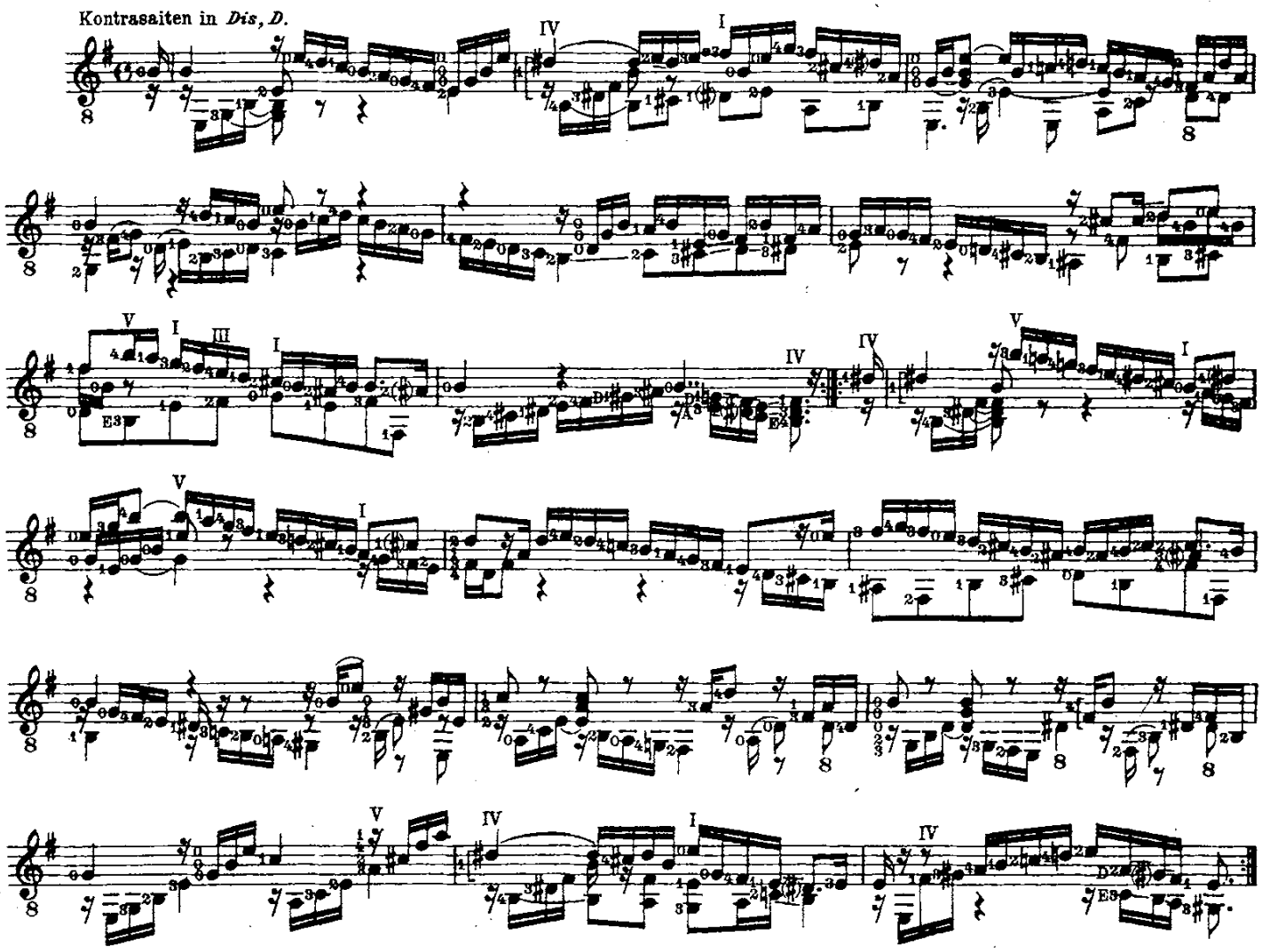


Presto.

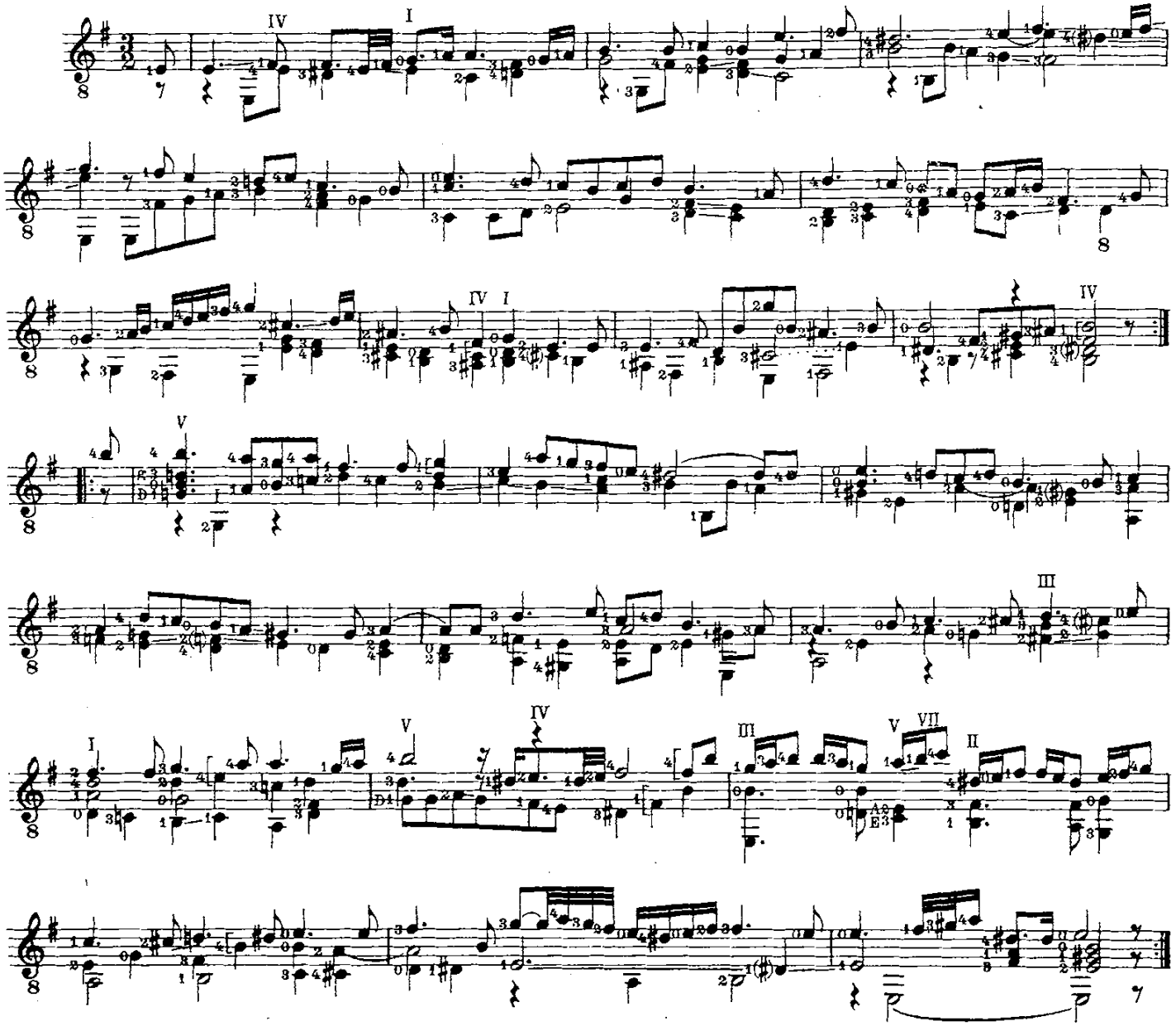




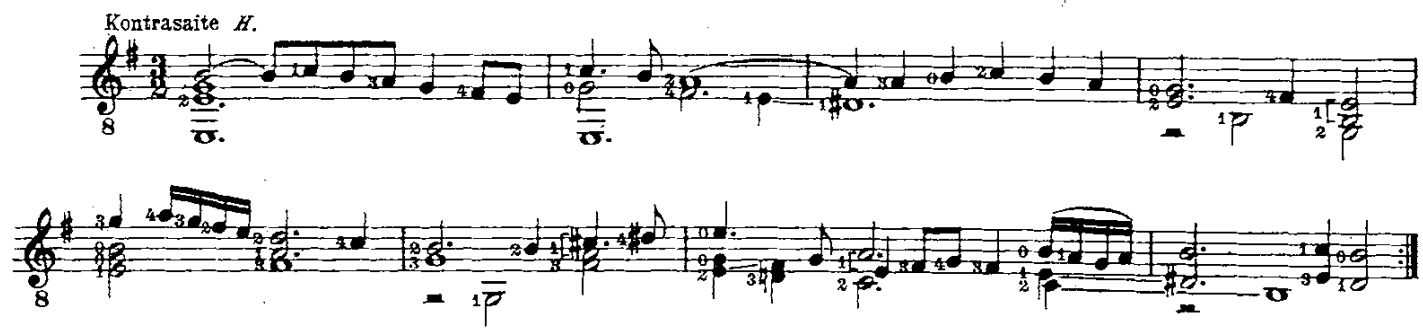
Allemande.

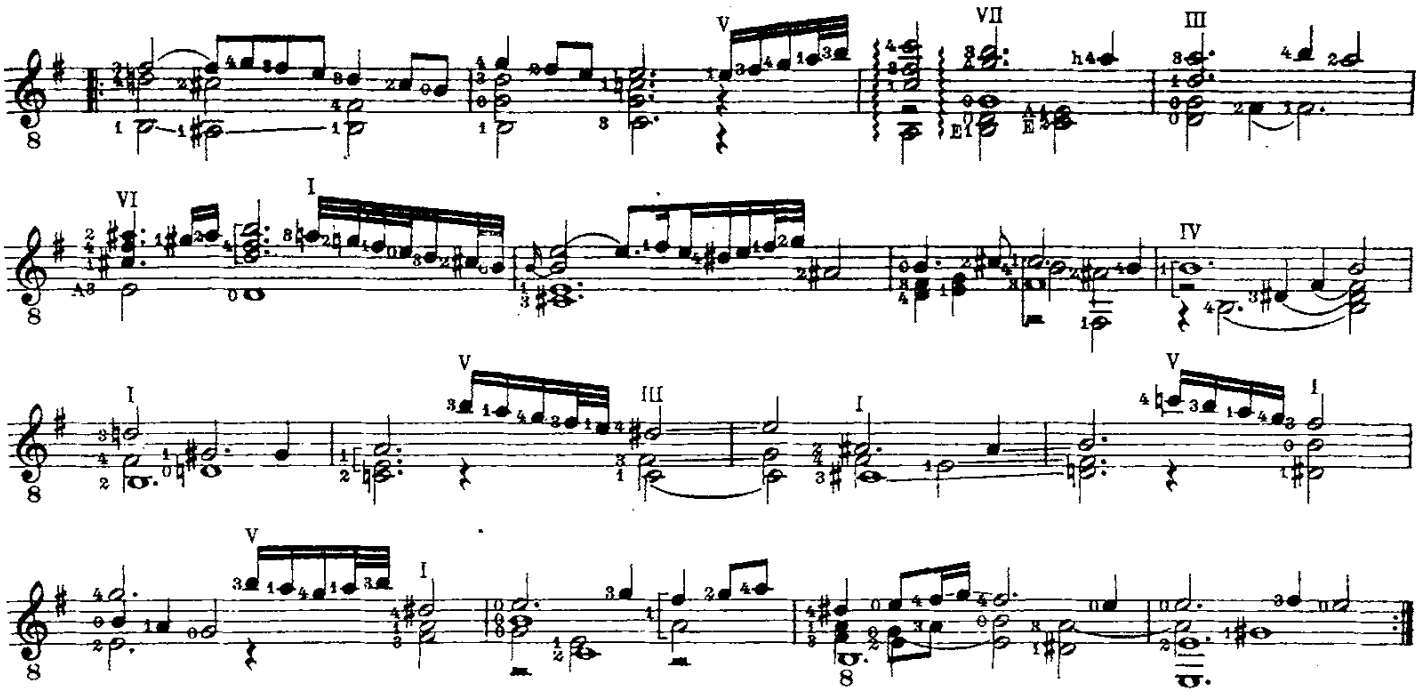


Courante.



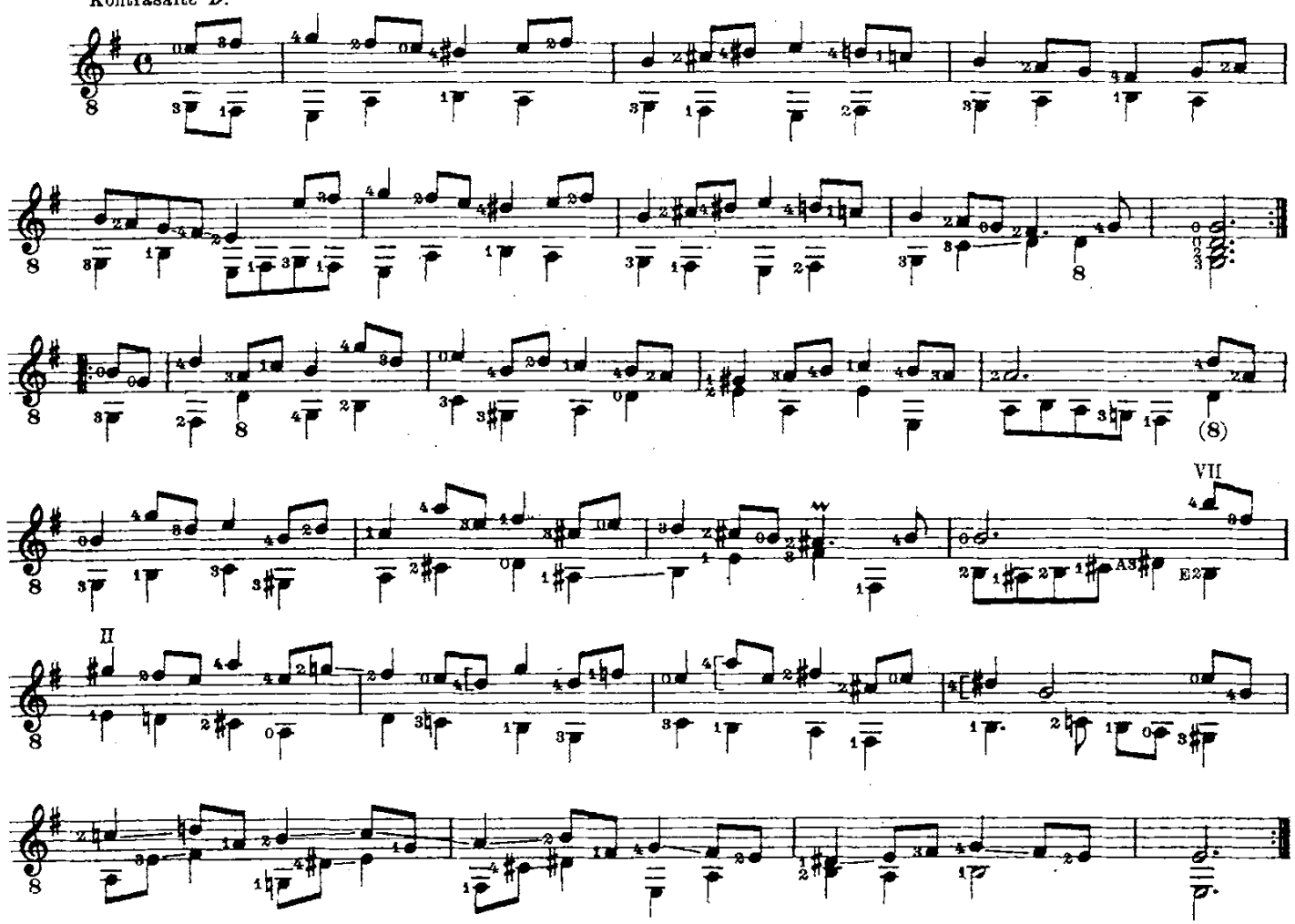
Sarabande.



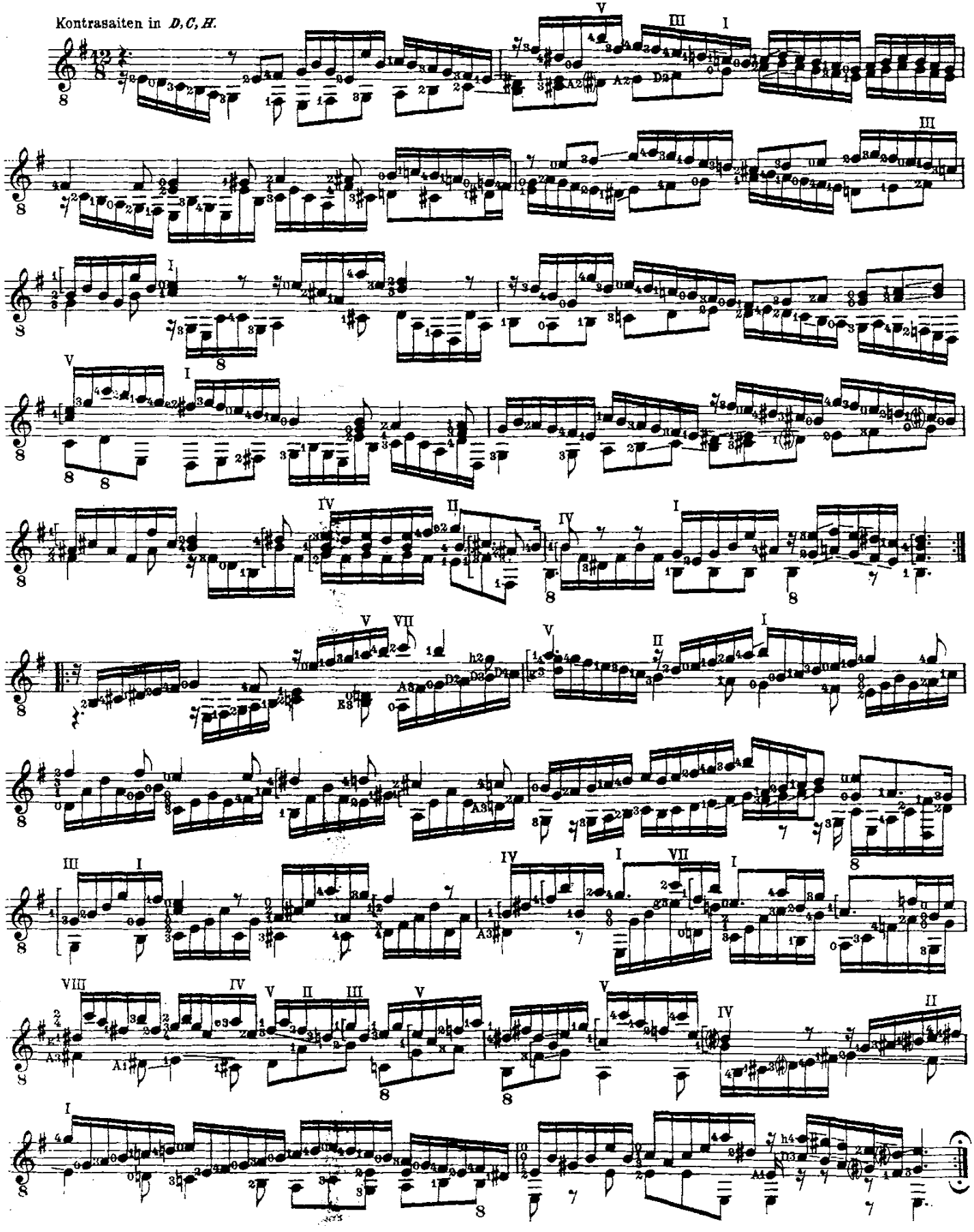


Bourrée.

Kontrasaite *D.*



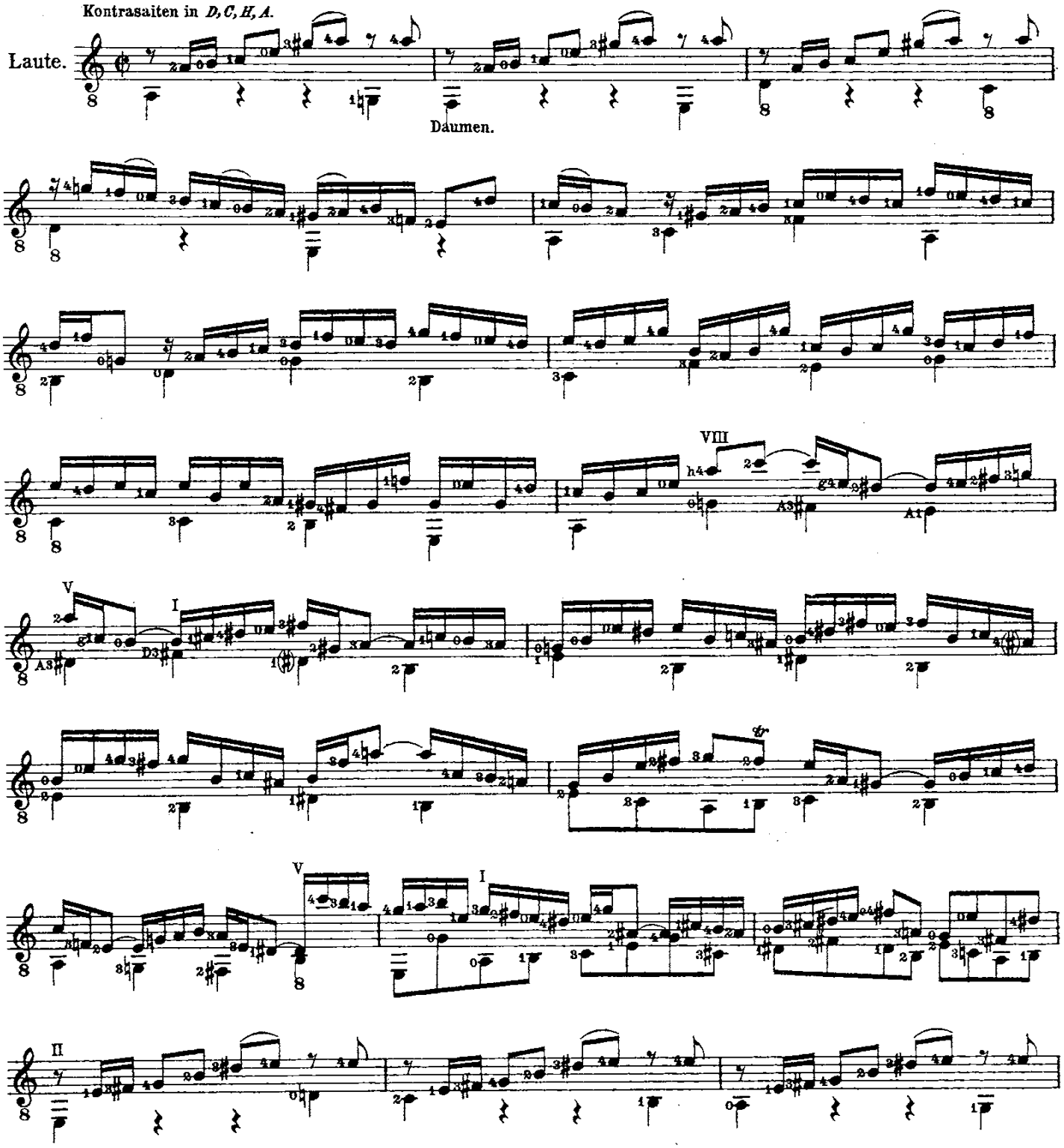
Gigue.

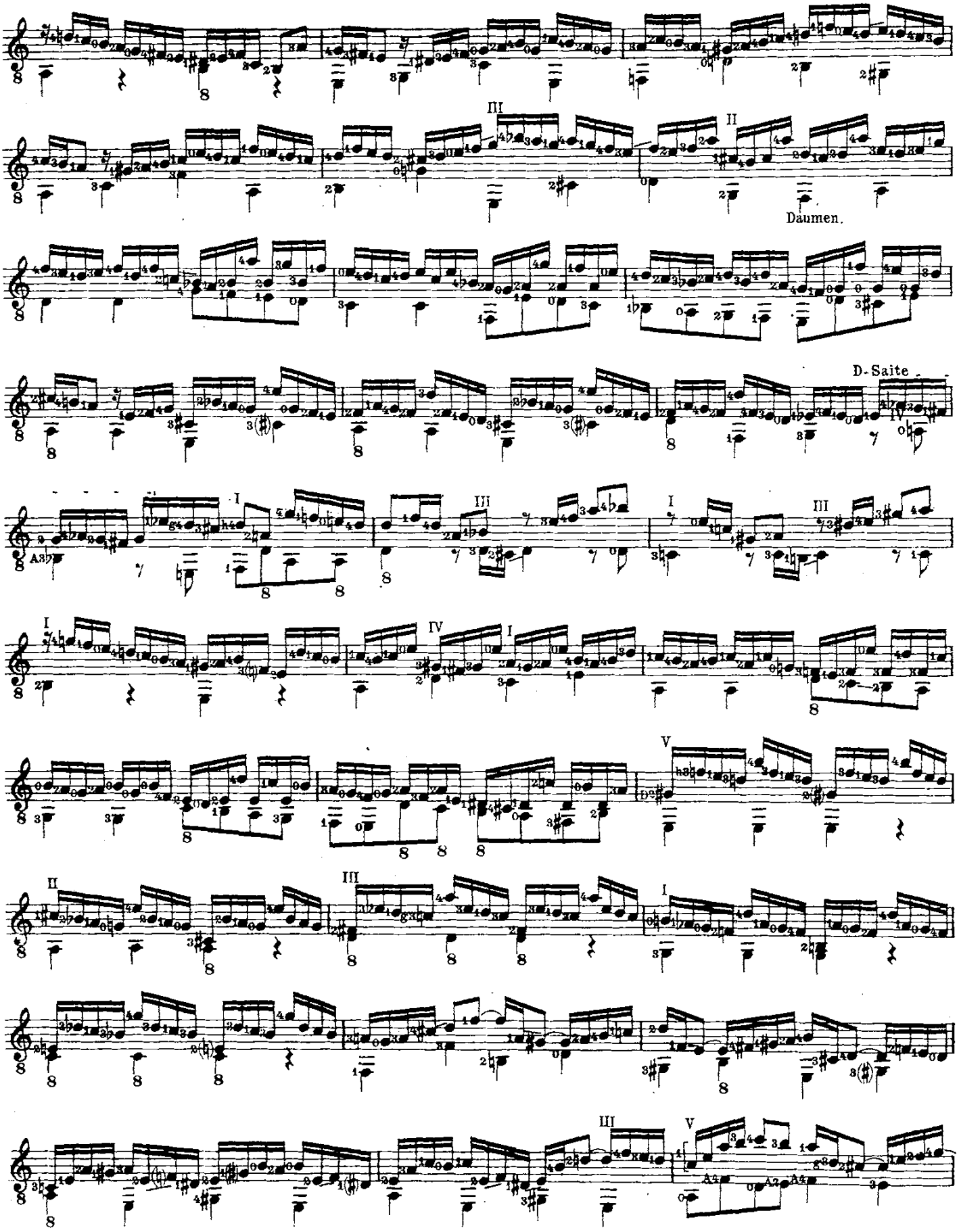


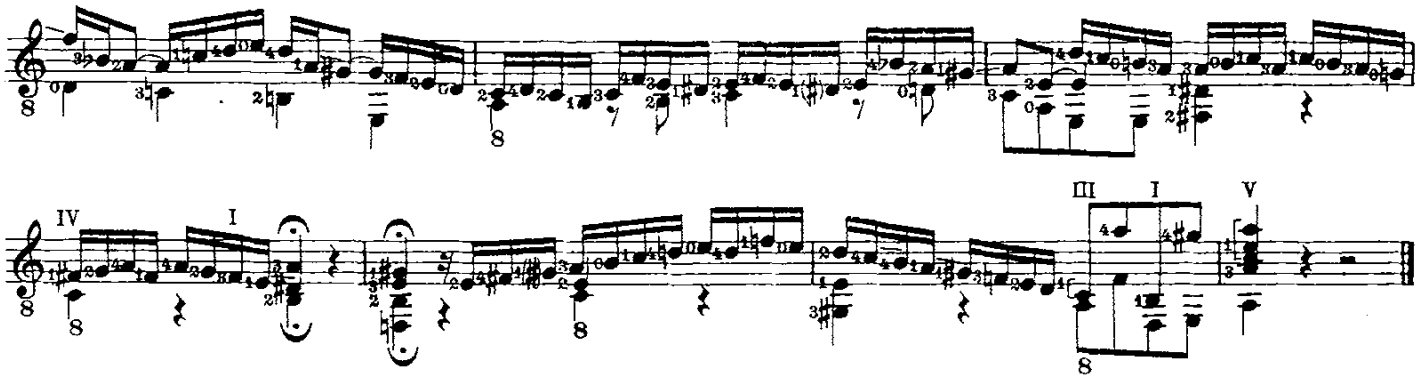
SUITE II.

(Originaltonart: C moll.)

Präludium.

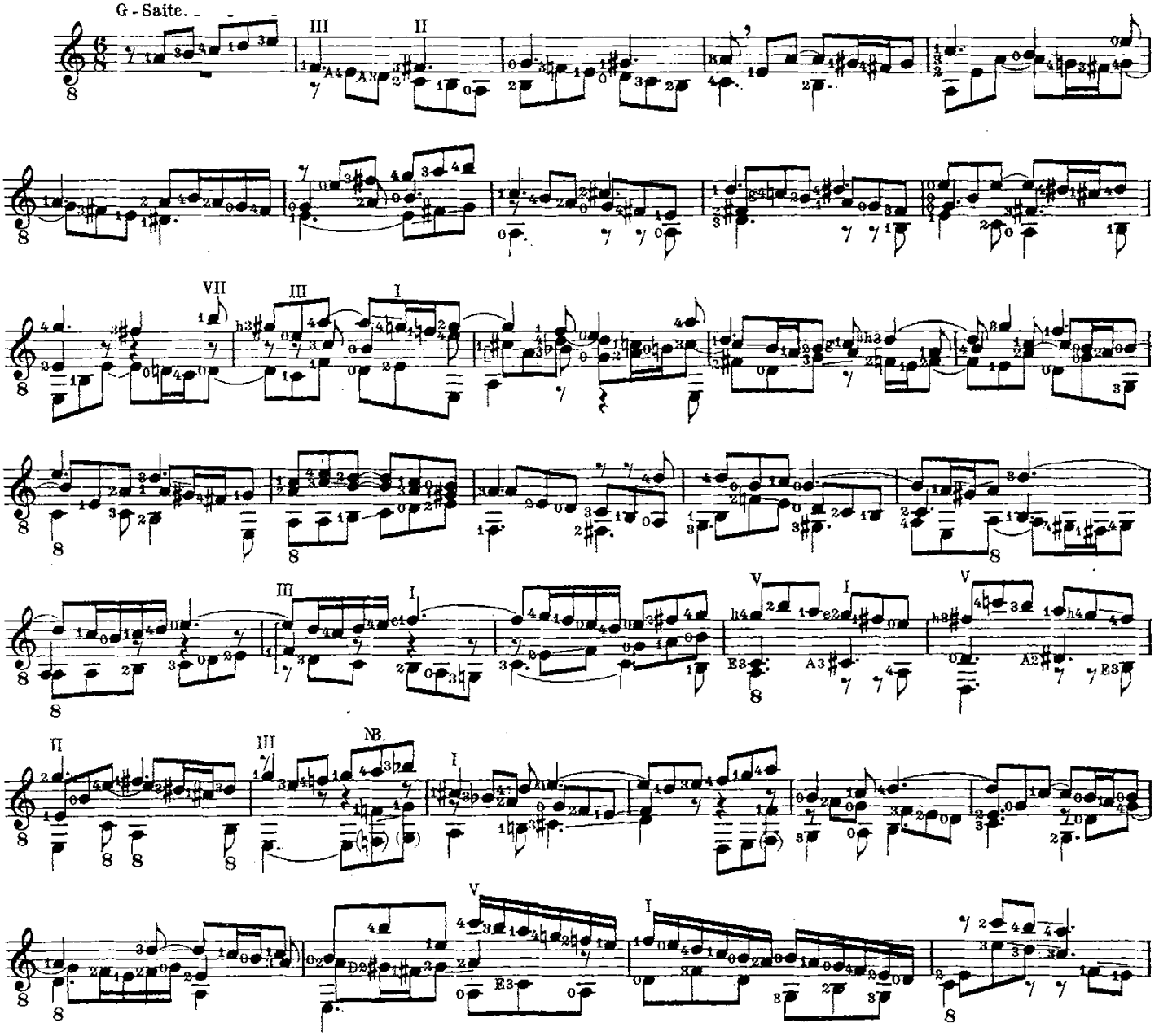



III
II
Daumen.
D-Saite
I
III
I
III
I
IV
I
V
II
III
I
III
V

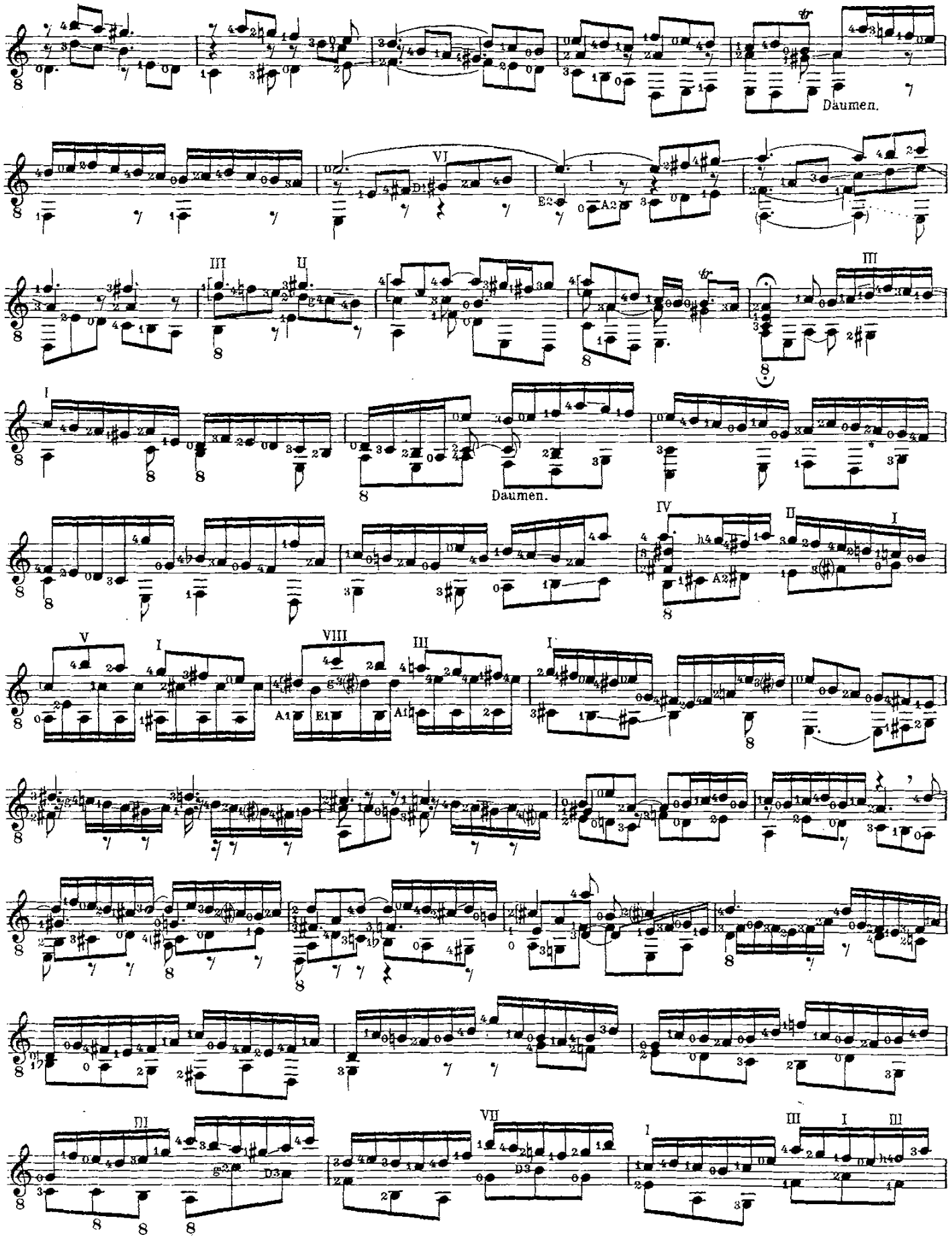


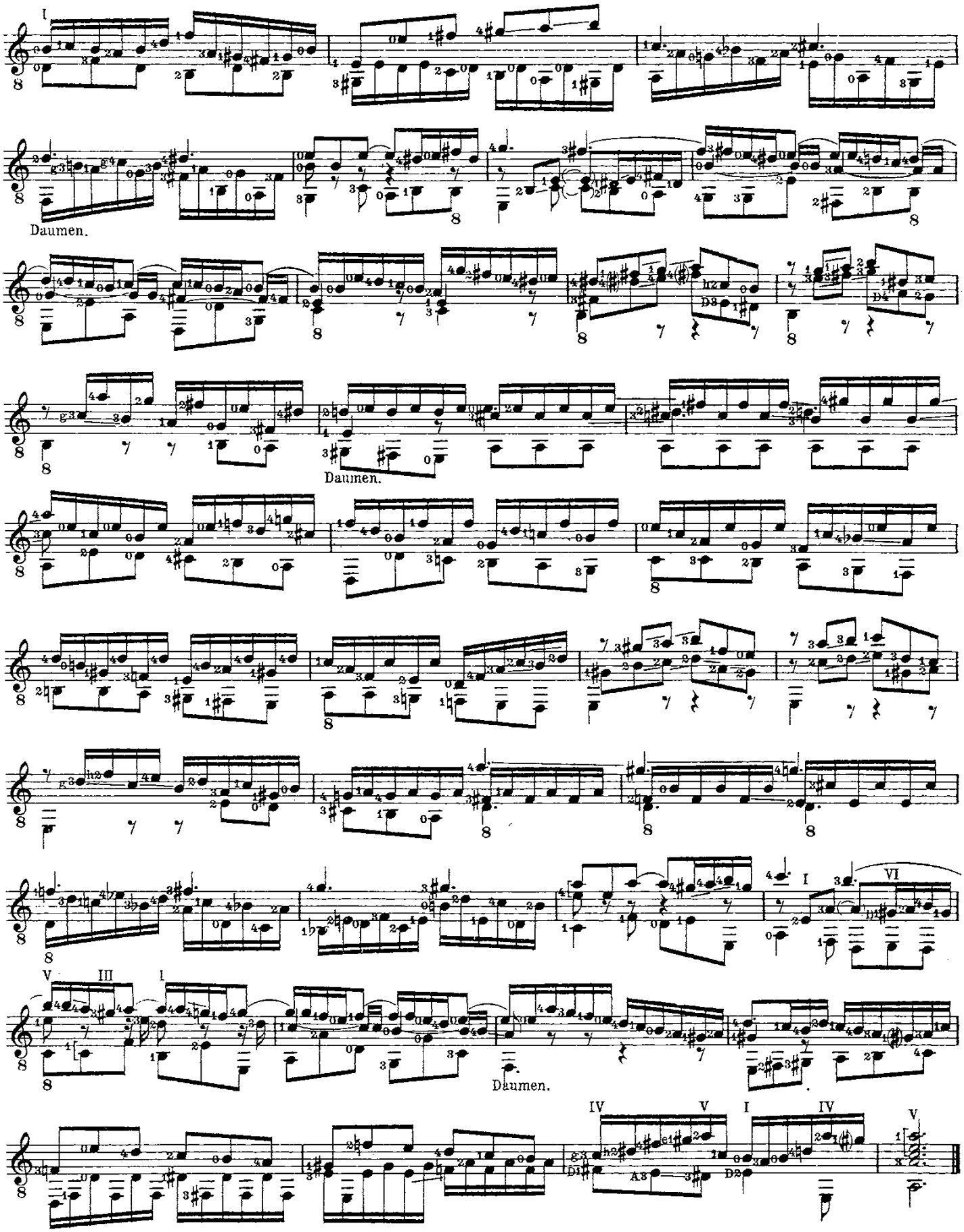
Fuge.

Kontrasaiten in *D, C, H, A.*
G - Saite.



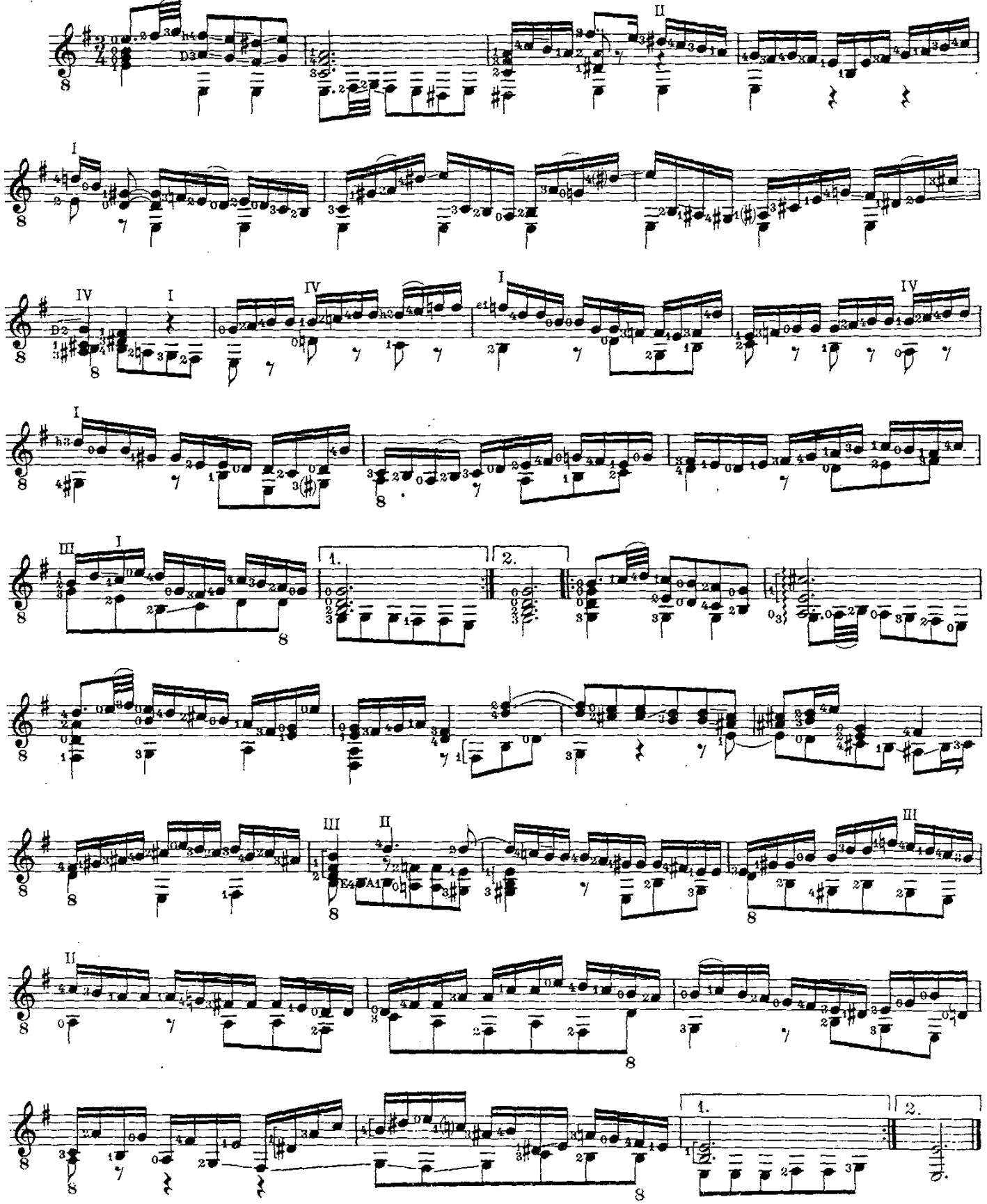
NB. Die eingeklammerten Noten geben die originale Stimmführung wieder; der über ihnen in der Oktave stehende Ton dient nur als technischer Notbehelf.


Daumen.
Daumen.

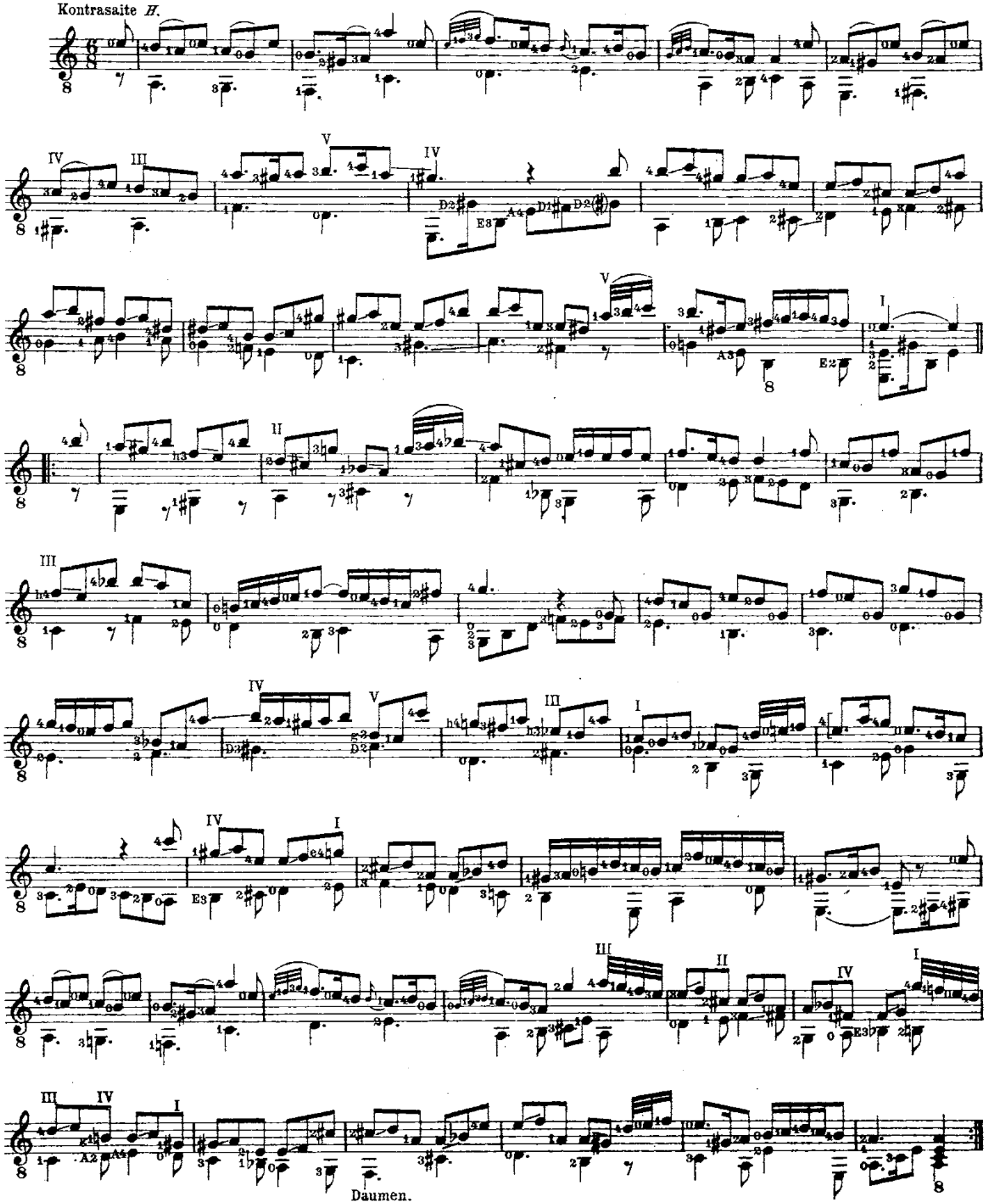

I
Daumen.
Daumen.
V III I
Daumen.
IV V I IV V
VI

Sarabande.

Kontrasaiten in *Dis, D, H, A.*

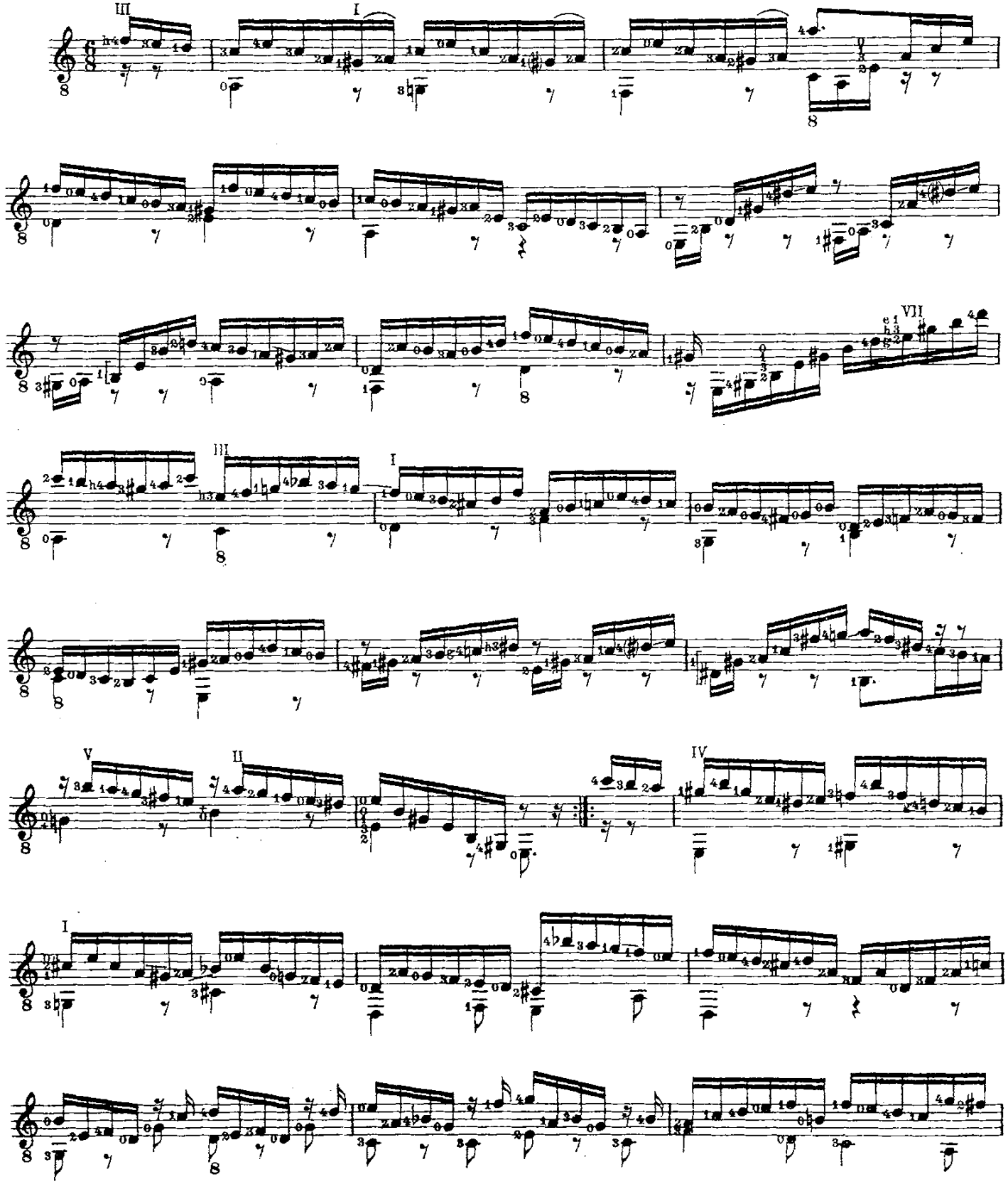


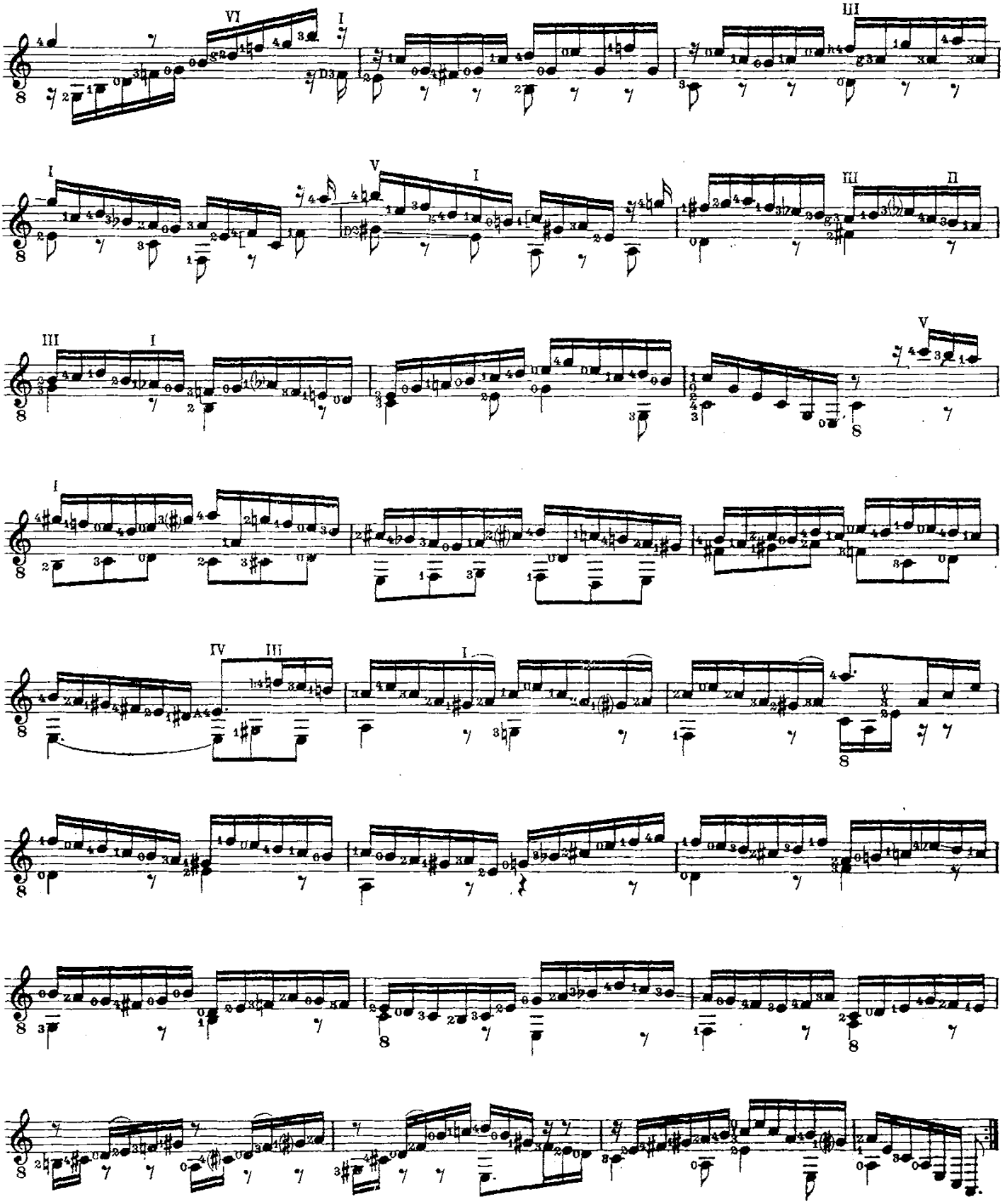
Gigue.



Double.

Kontrasaiten in *D, C, A.*





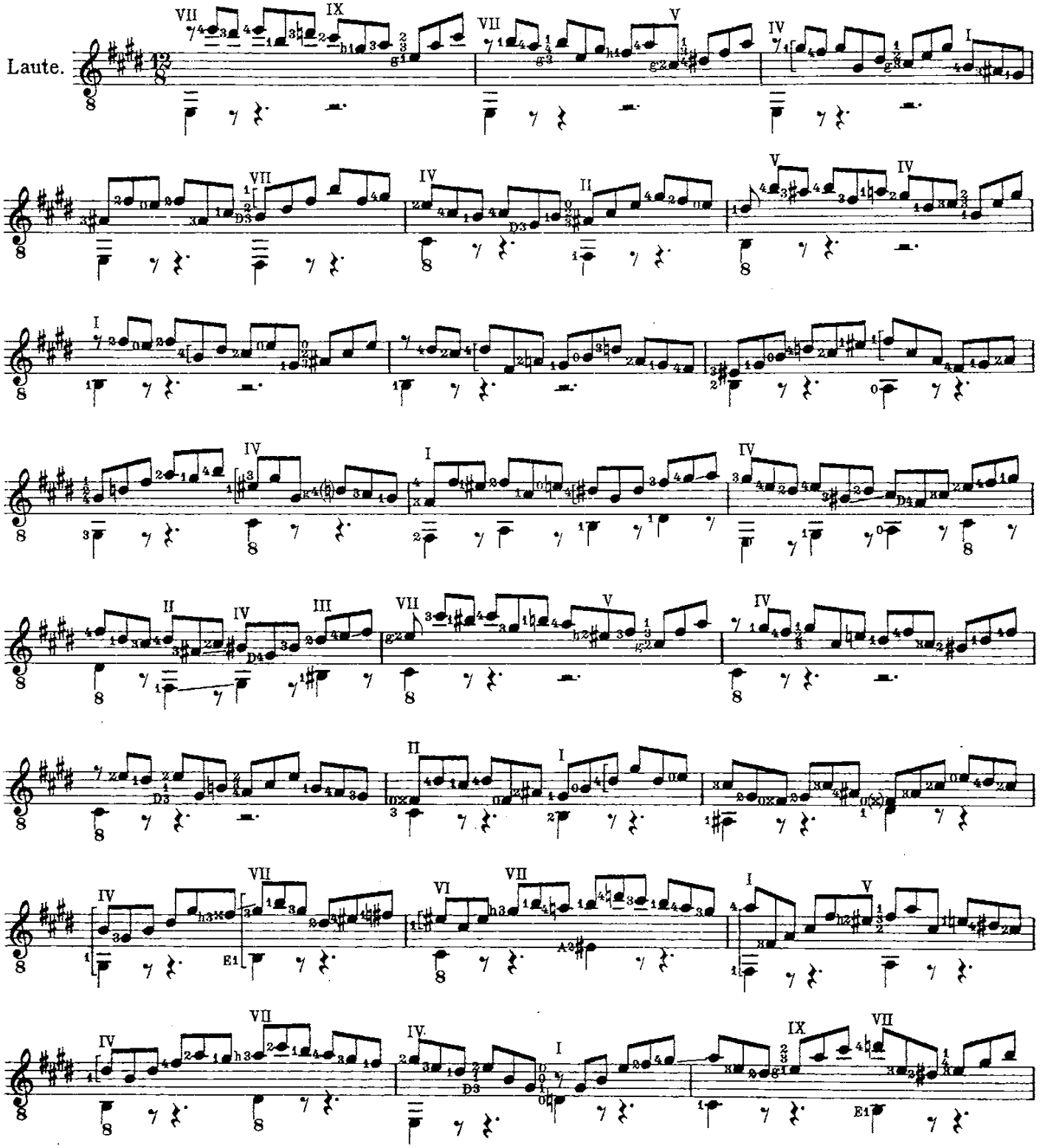
PRÄLUDIUM MIT FUGE.

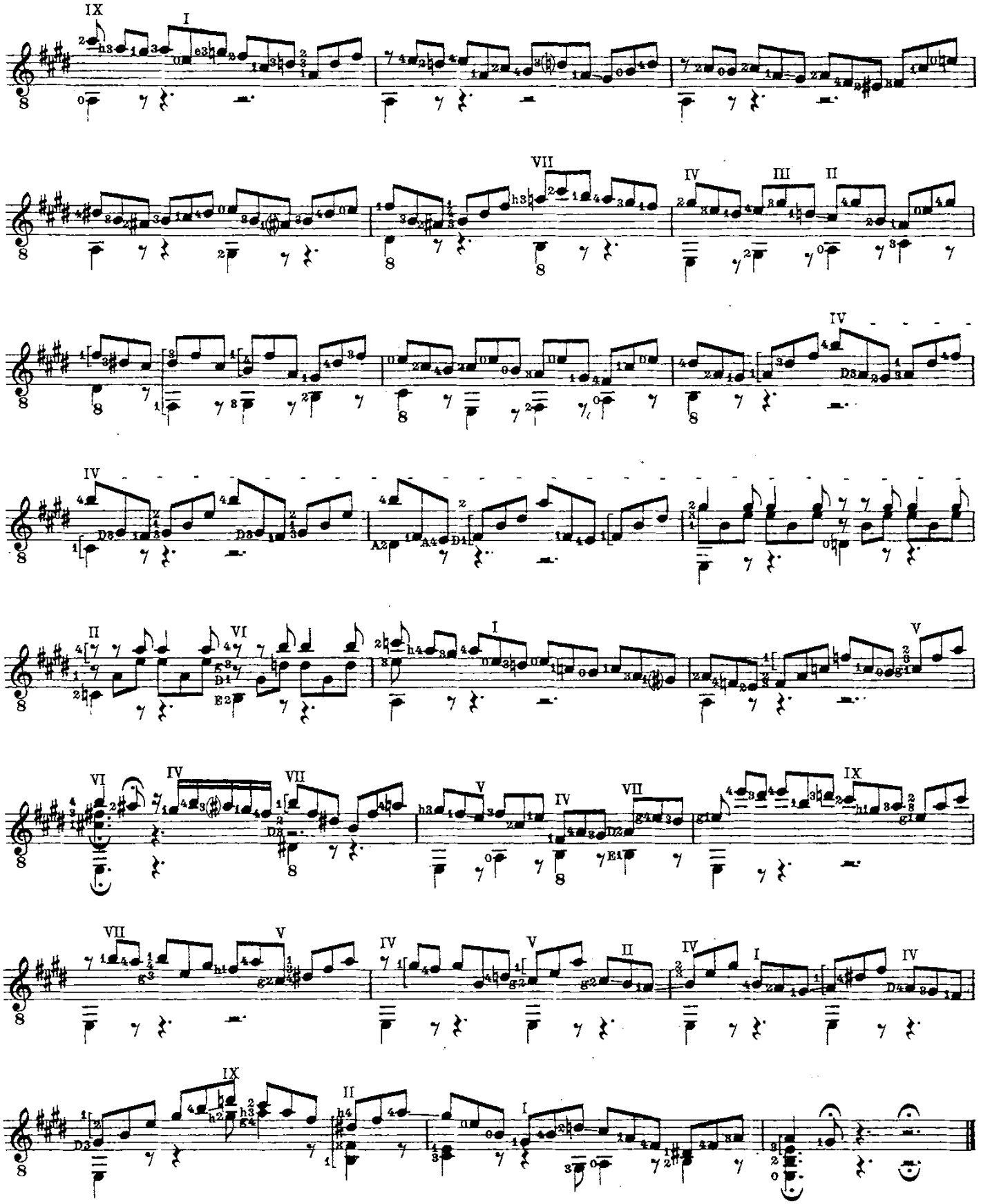
(Originaltonart: Es dur.)

Präludium.

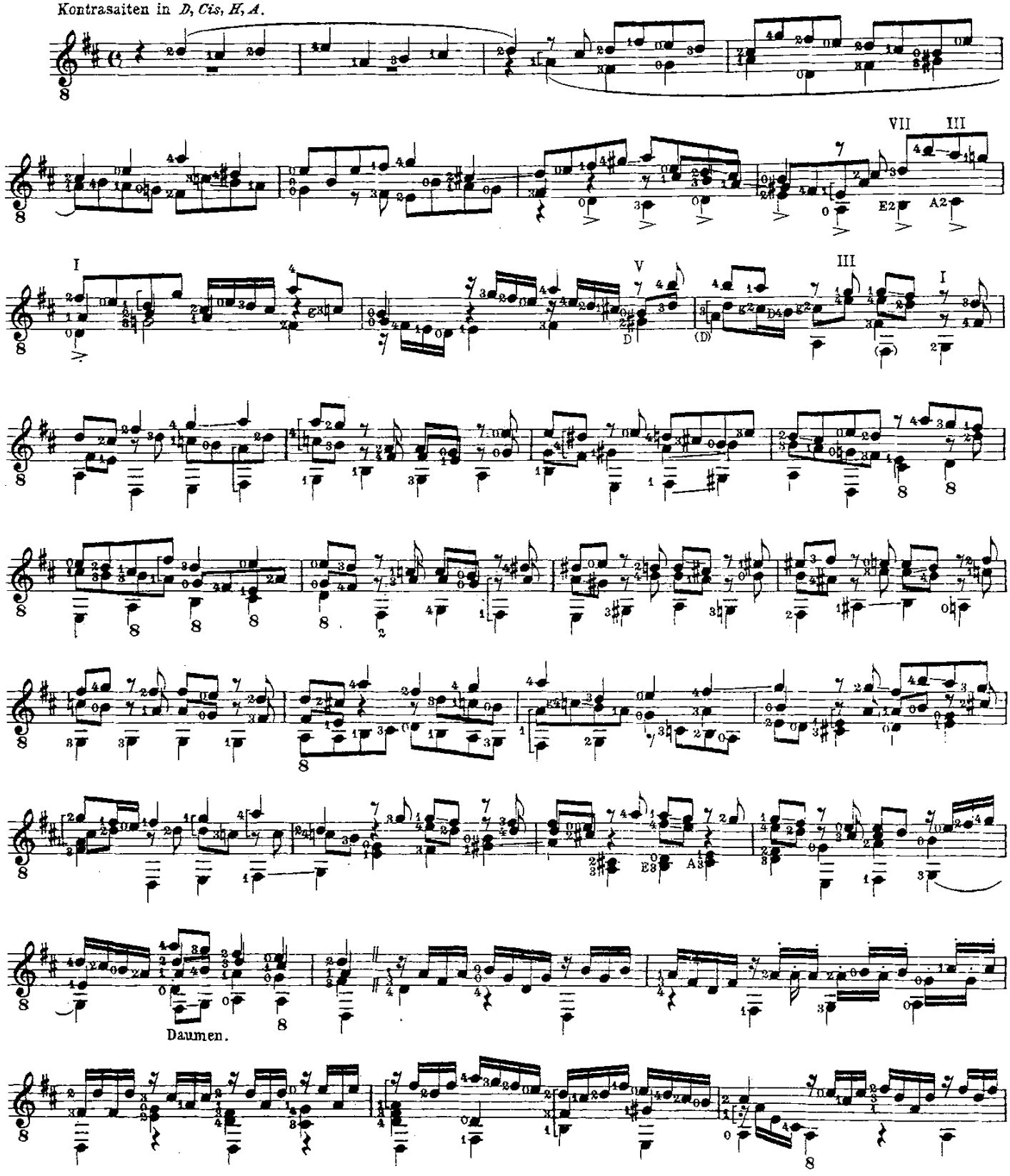
Kontrasaiten in *Dis, Cis, H.*

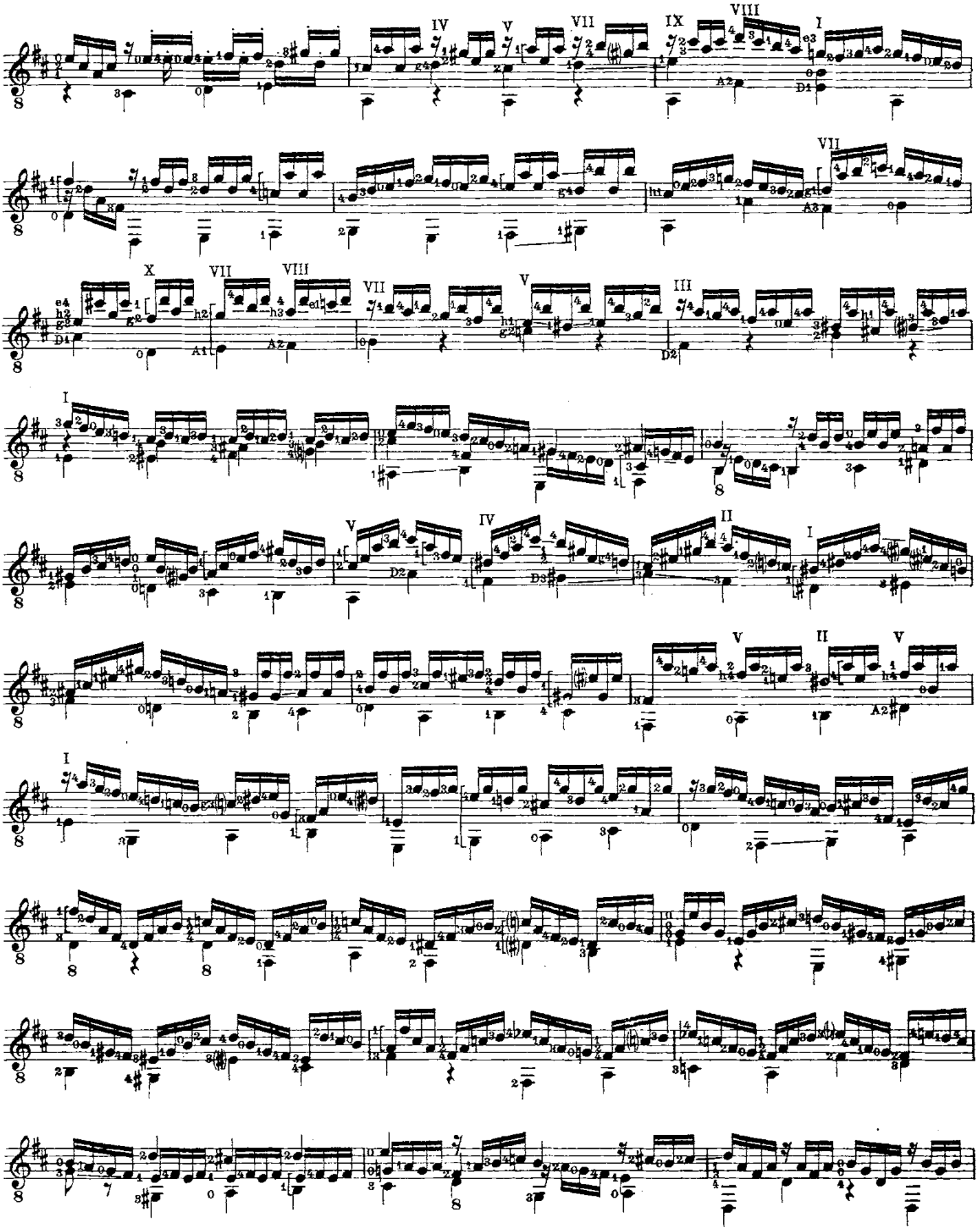
Laute.

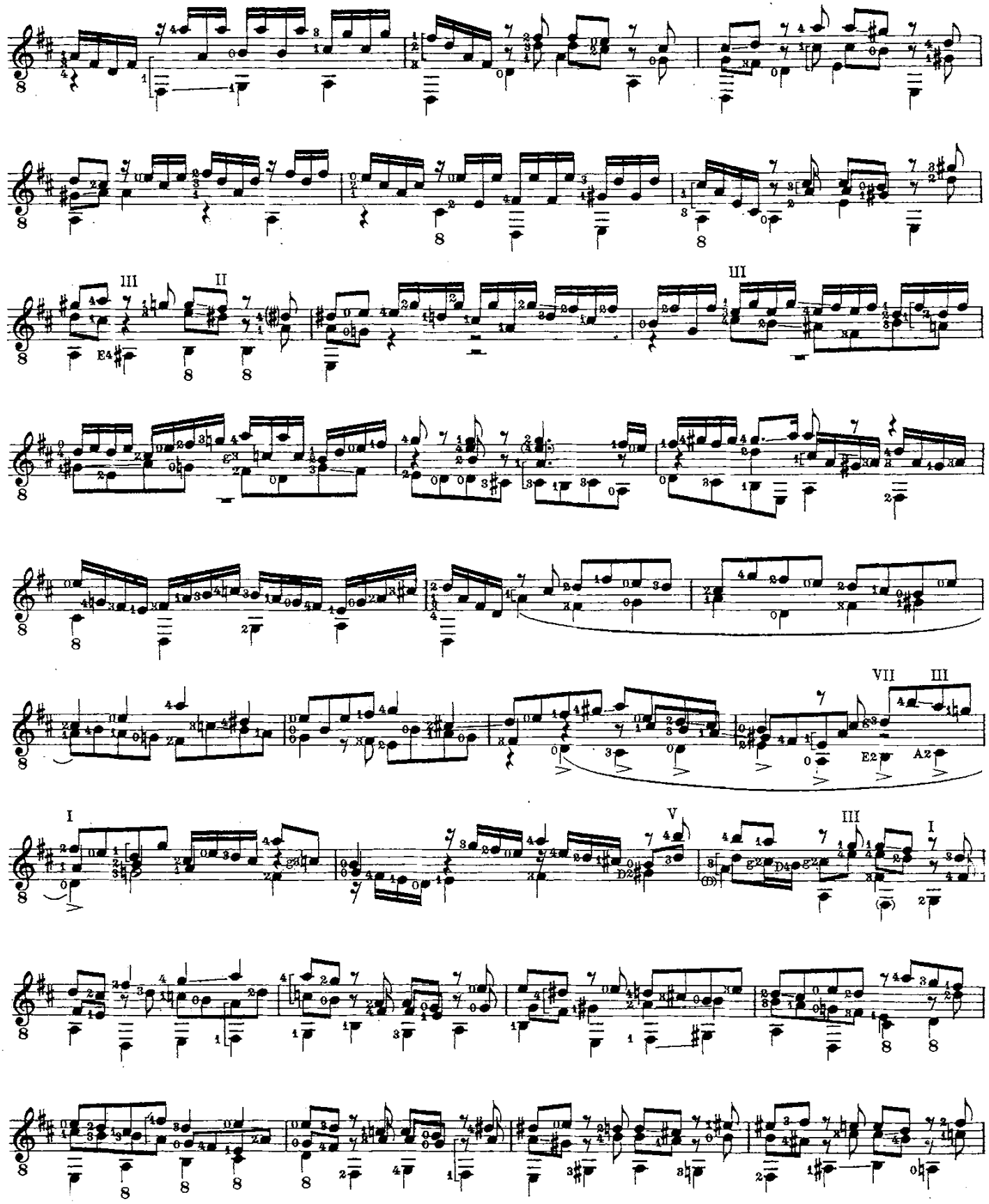


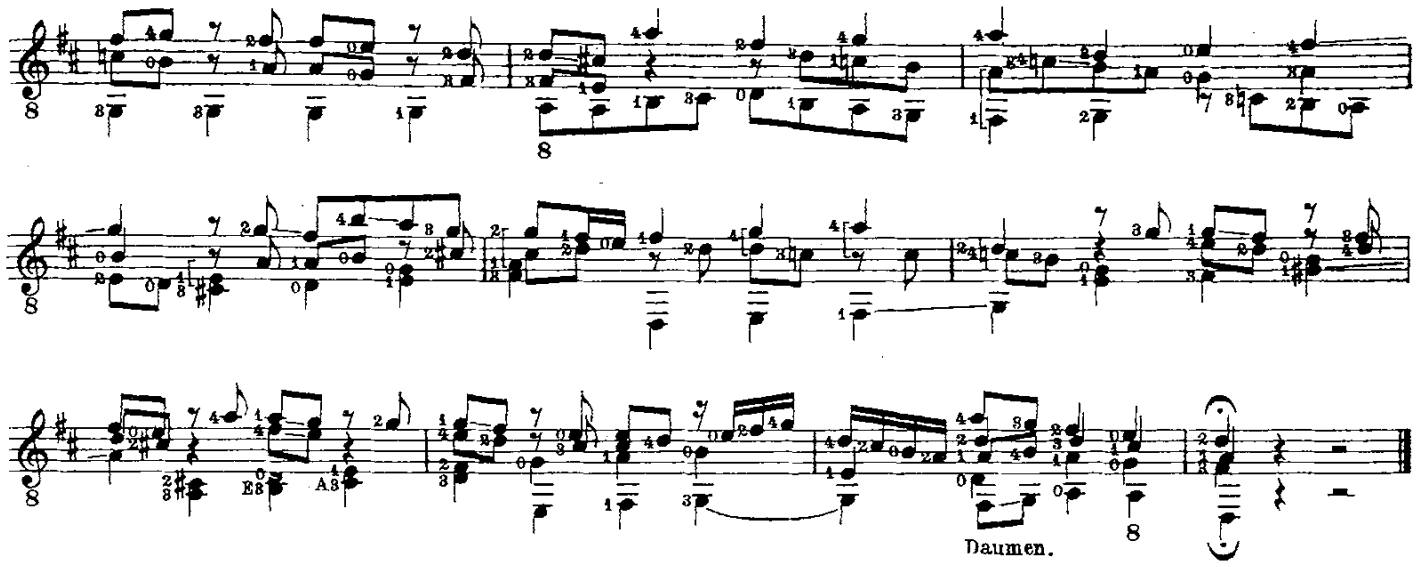


Fuge.



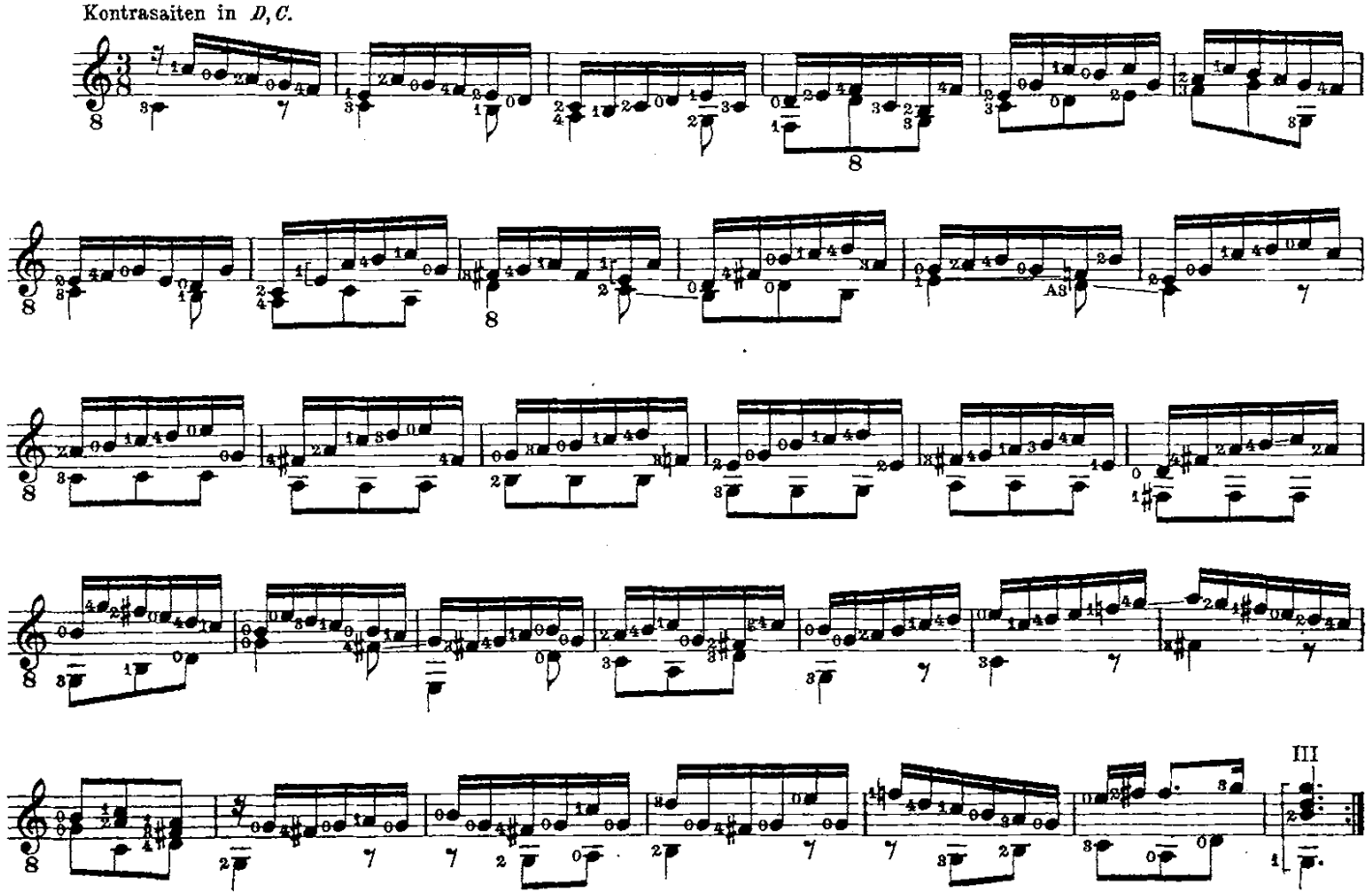


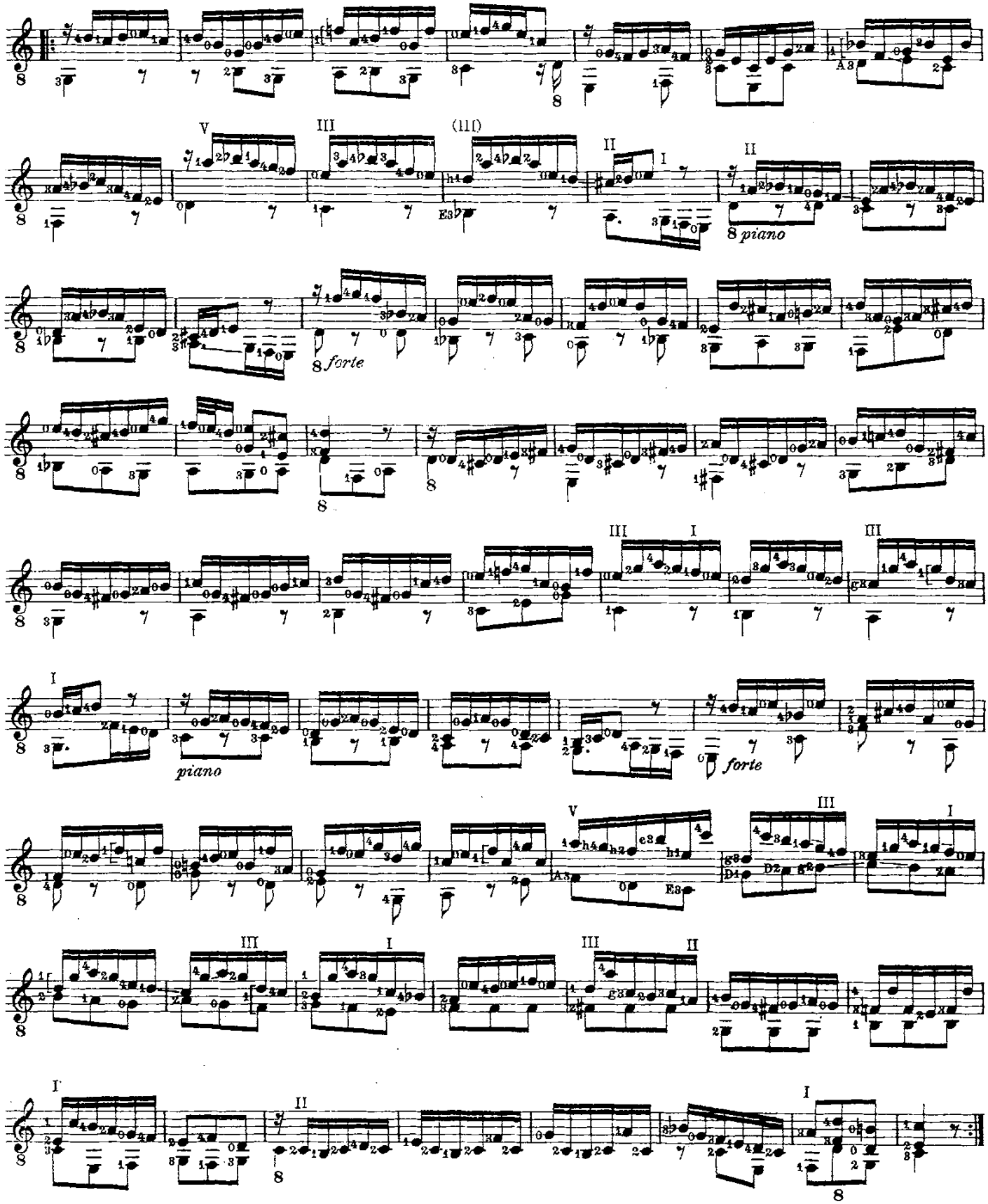




Allegro (Schlußsatz).

Kontrasaiten in *D, C.*

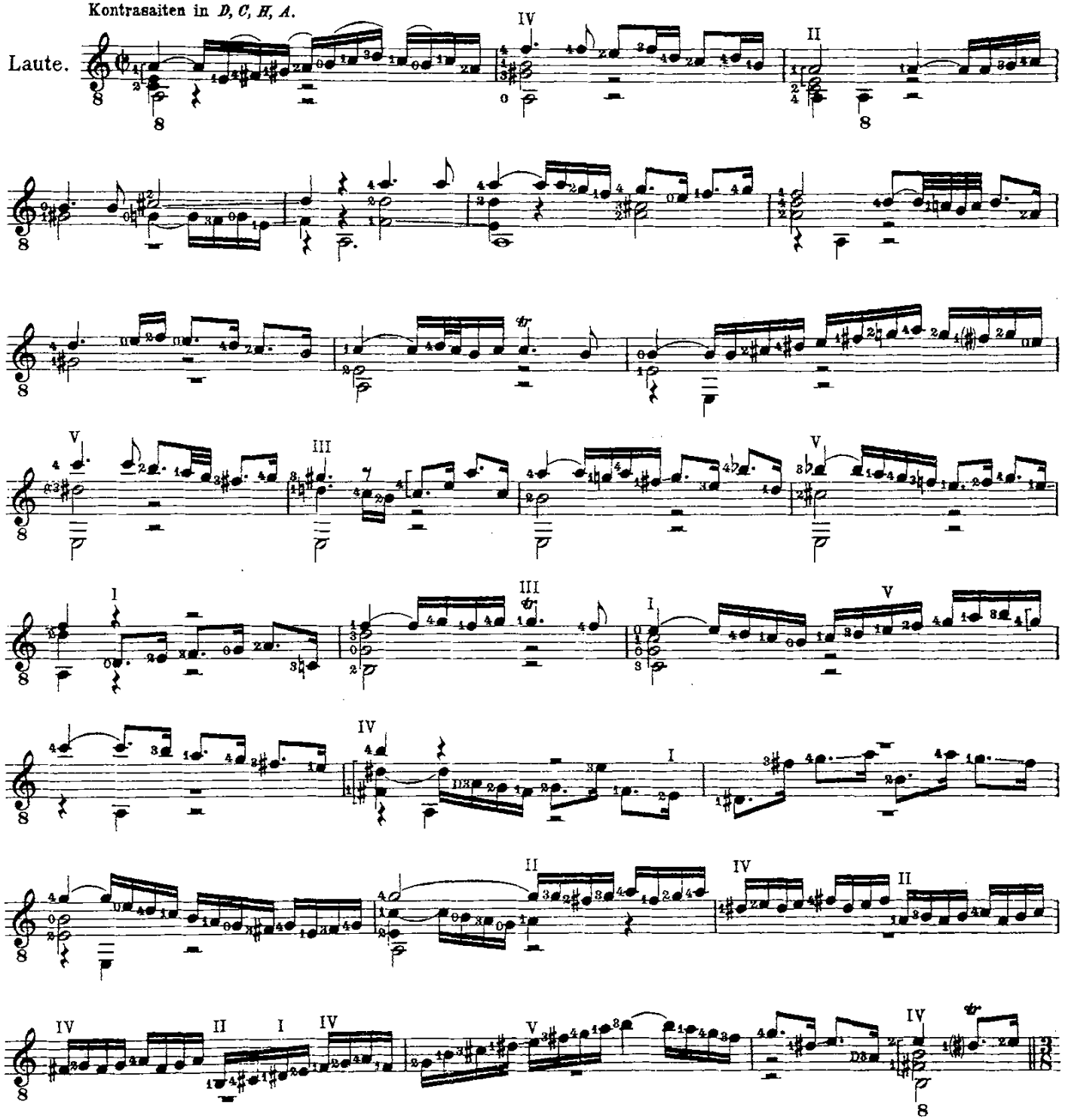


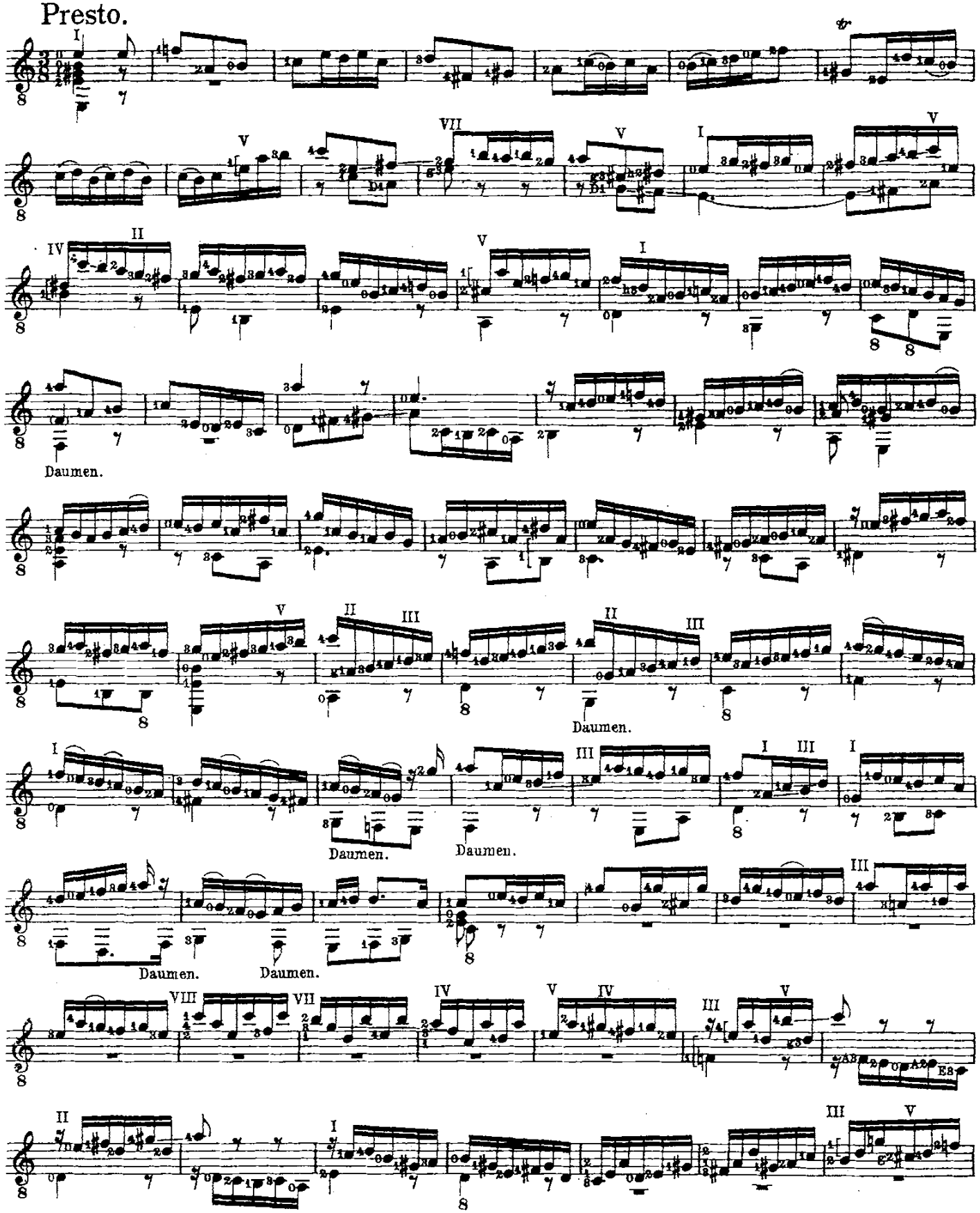

piano
forte
piano
forte

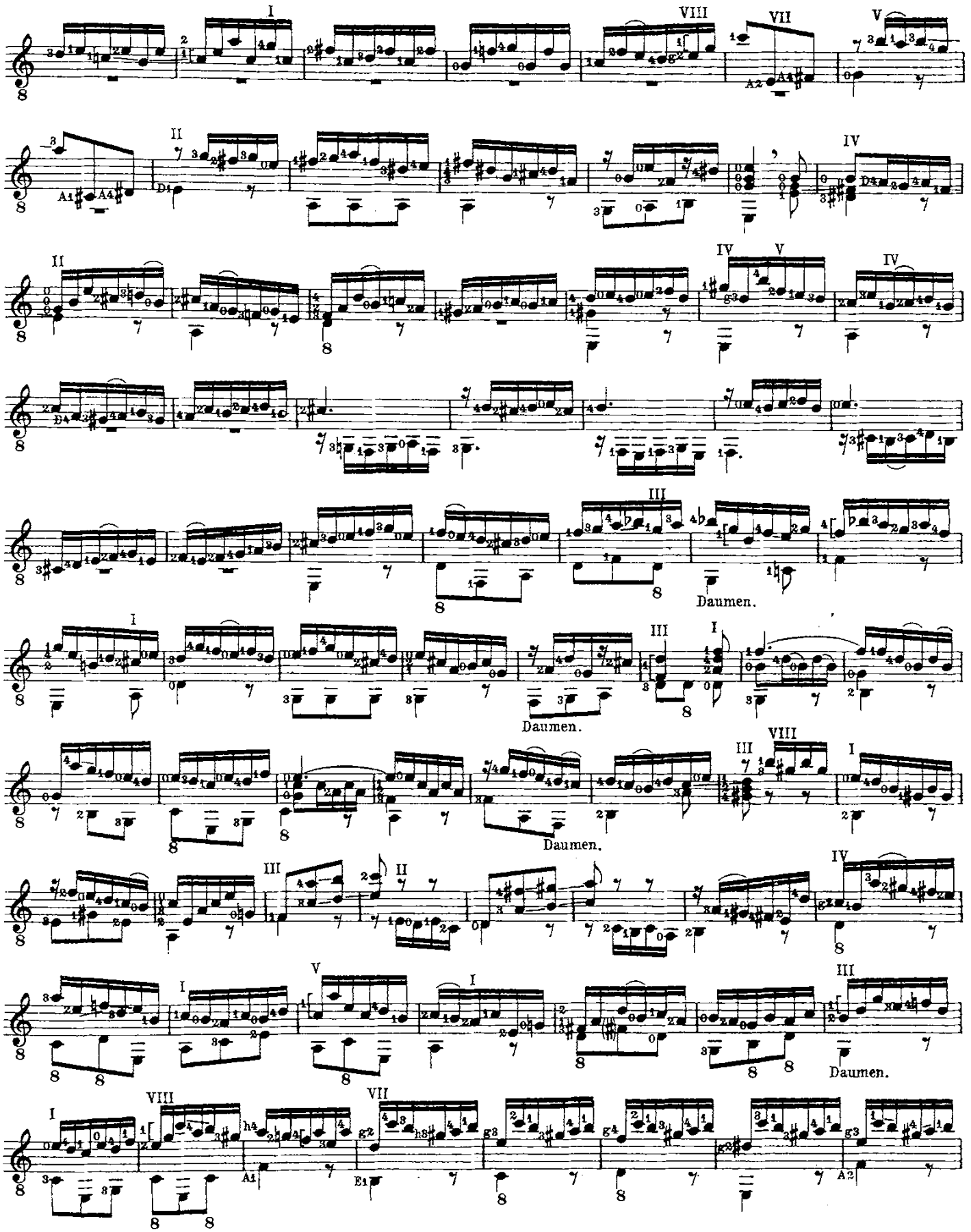
SUITE III.

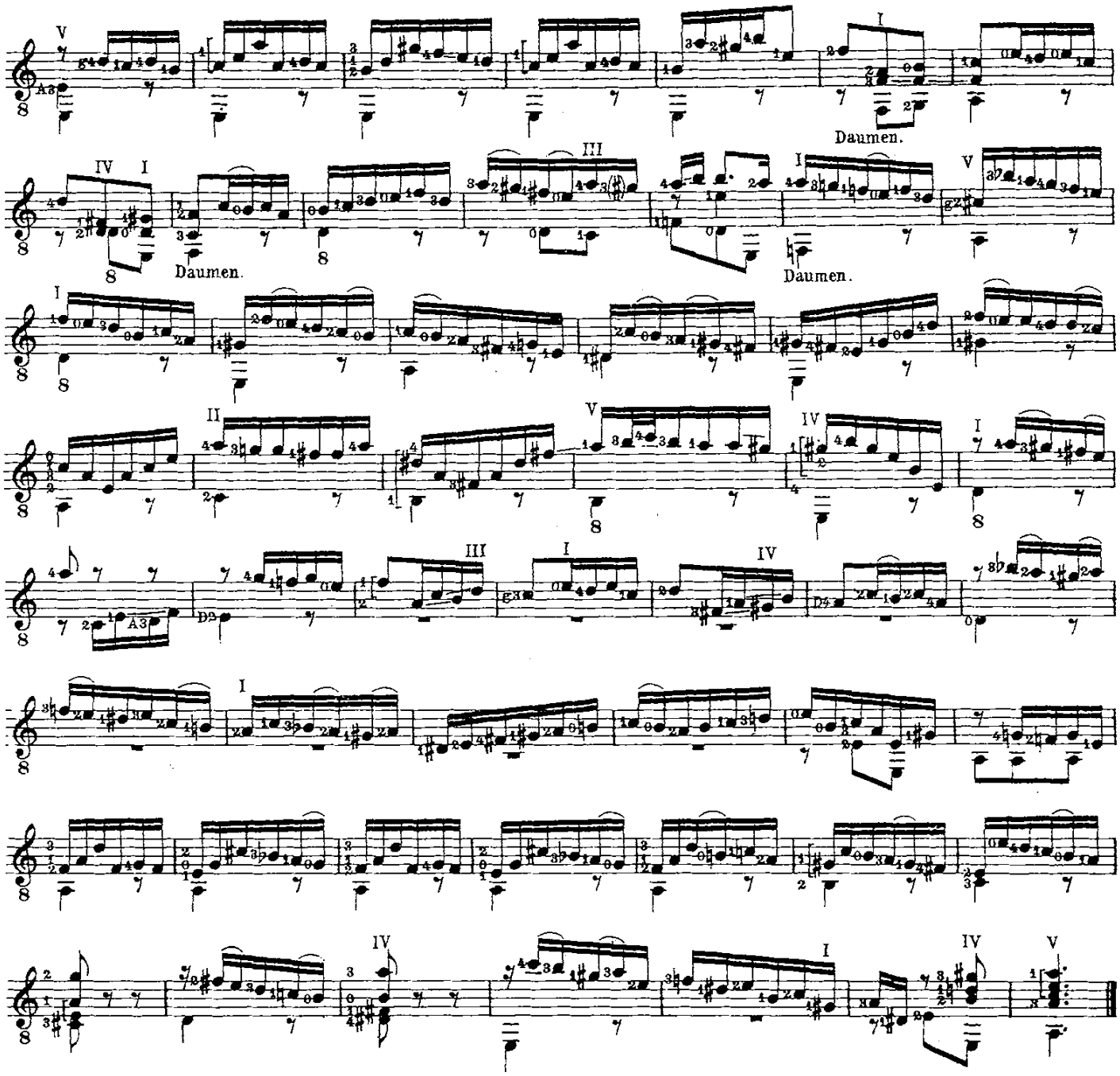
(Originaltonart: G moll.)

Präludium.



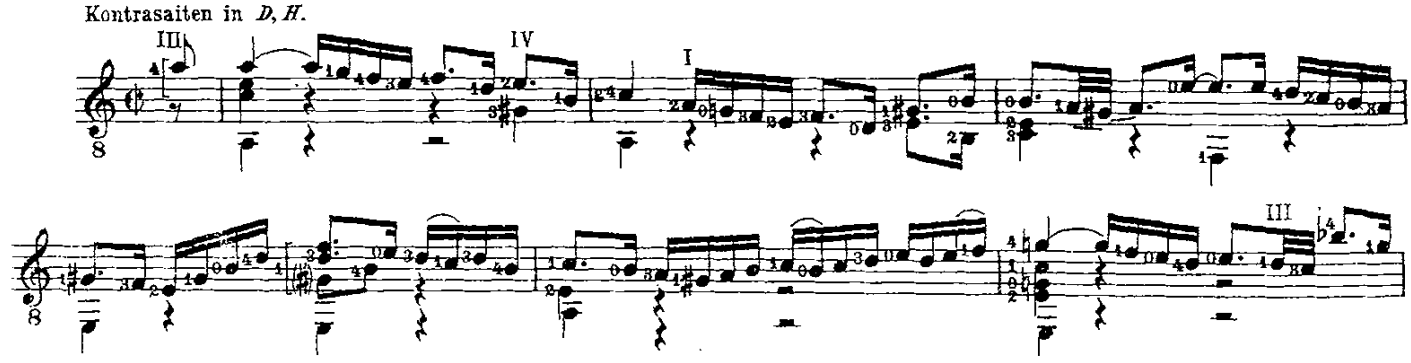

Presto.
Daumen.
Daumen.
Daumen.
Daumen.
Daumen.
Daumen.

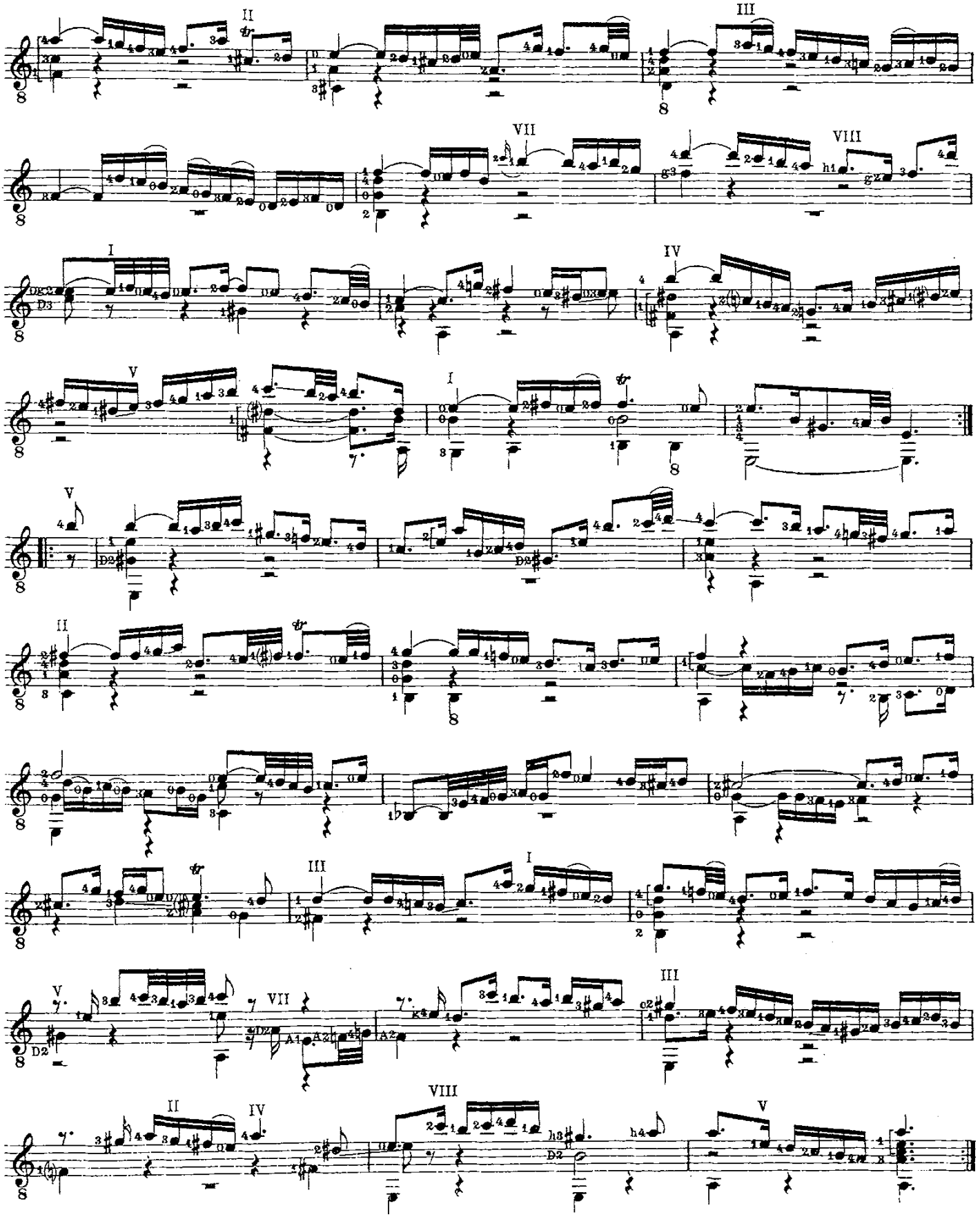

Daumen.
Daumen.
Daumen.
Daumen.



Allemande.

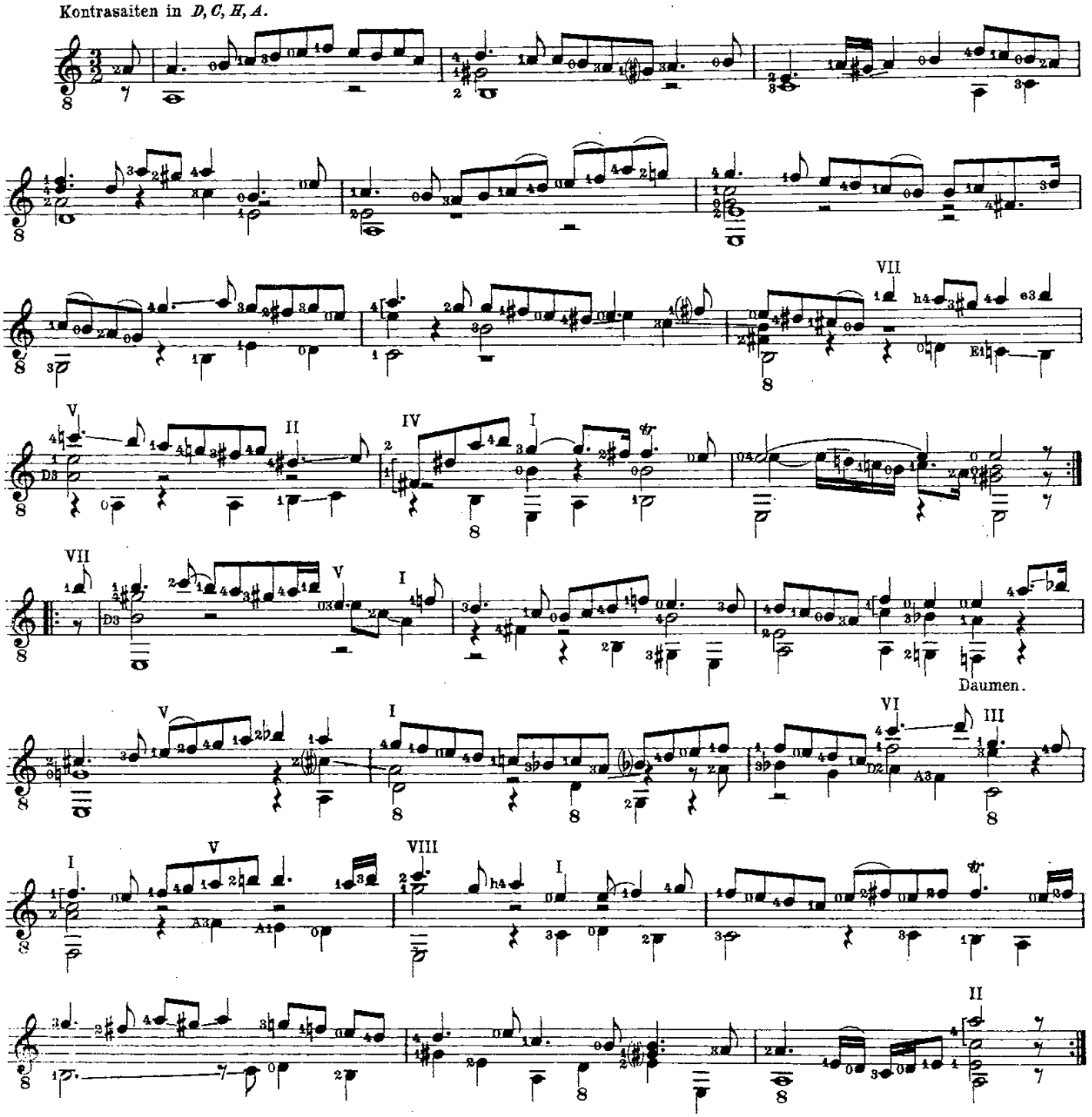
Kontrasaiten in *D, H.*





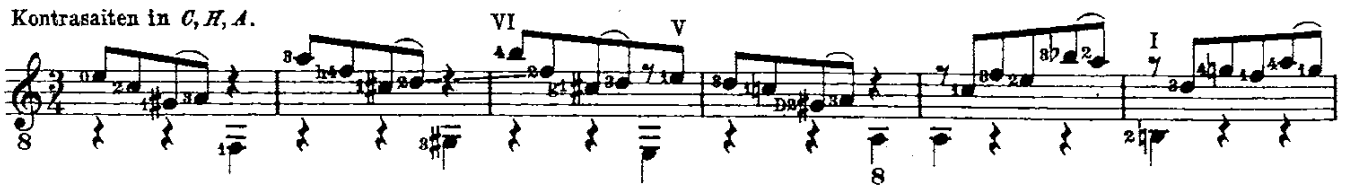
Courante.

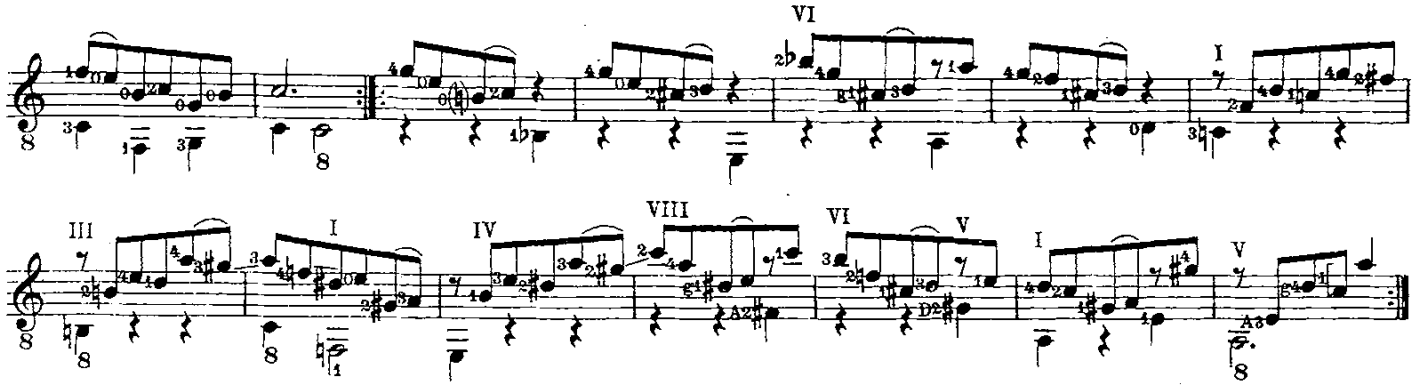
Kontrasaiten in *D, C, H, A.*



Sarabande.

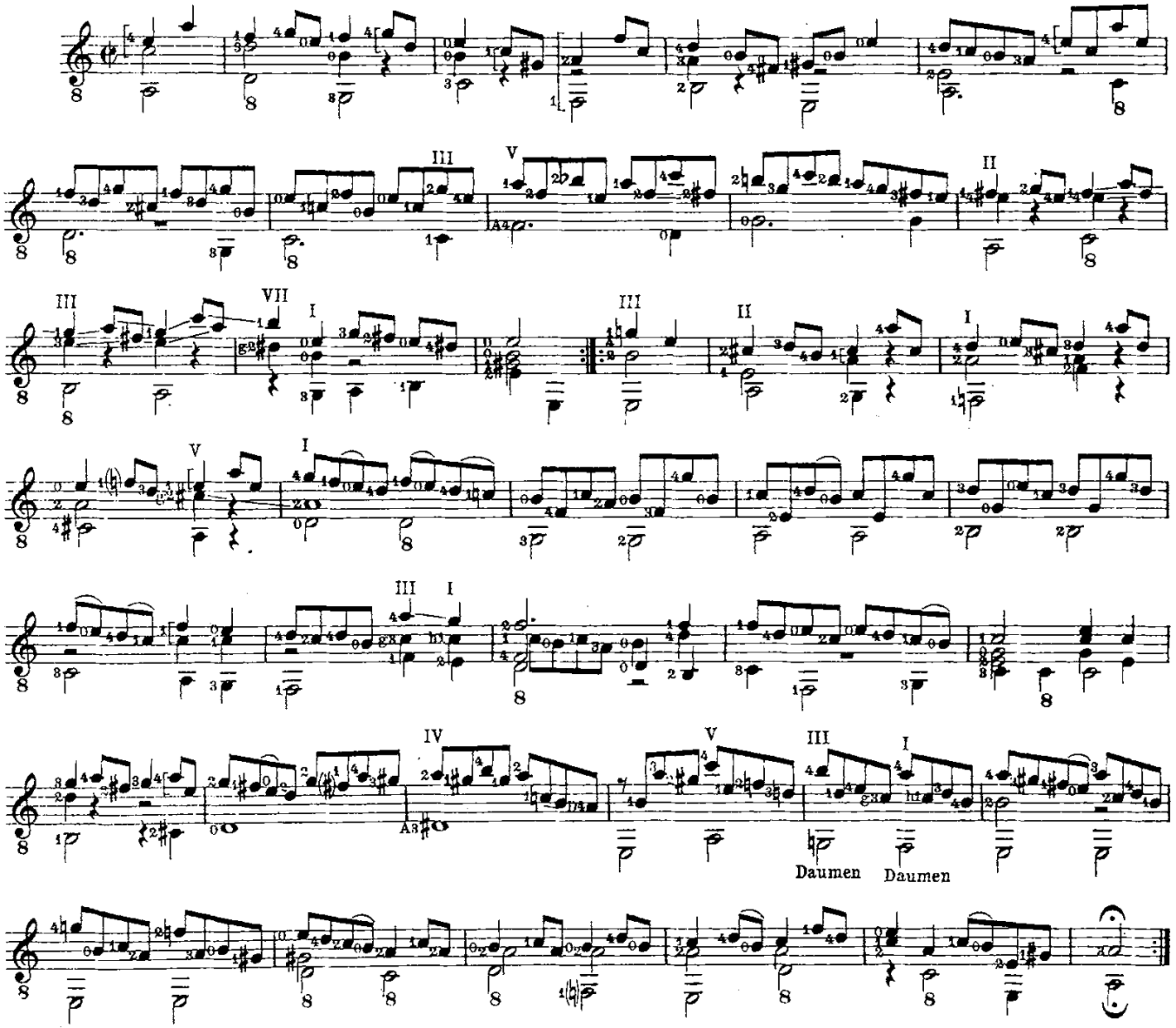
Kontrasaiten in *C, H, A.*



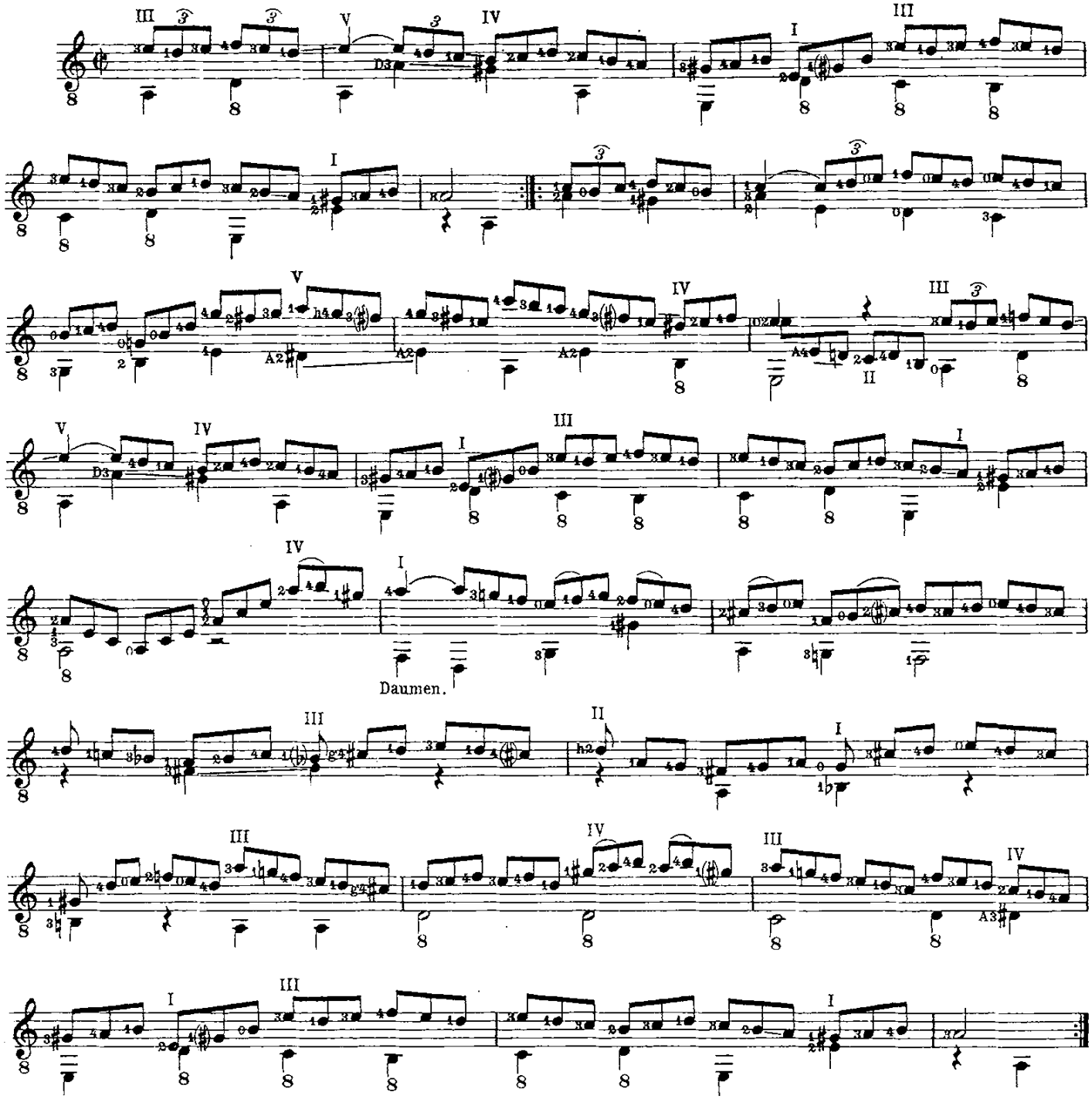


Gavotte I.

Kontrasaiten in *D, C, H.*

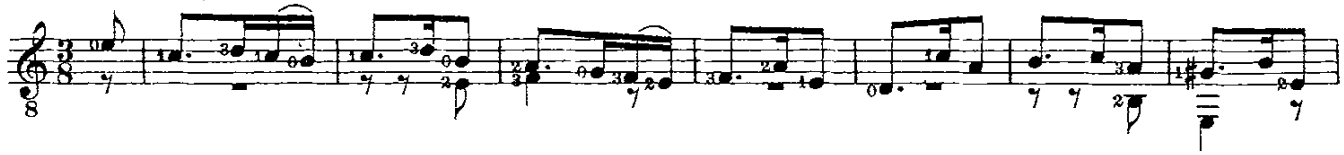


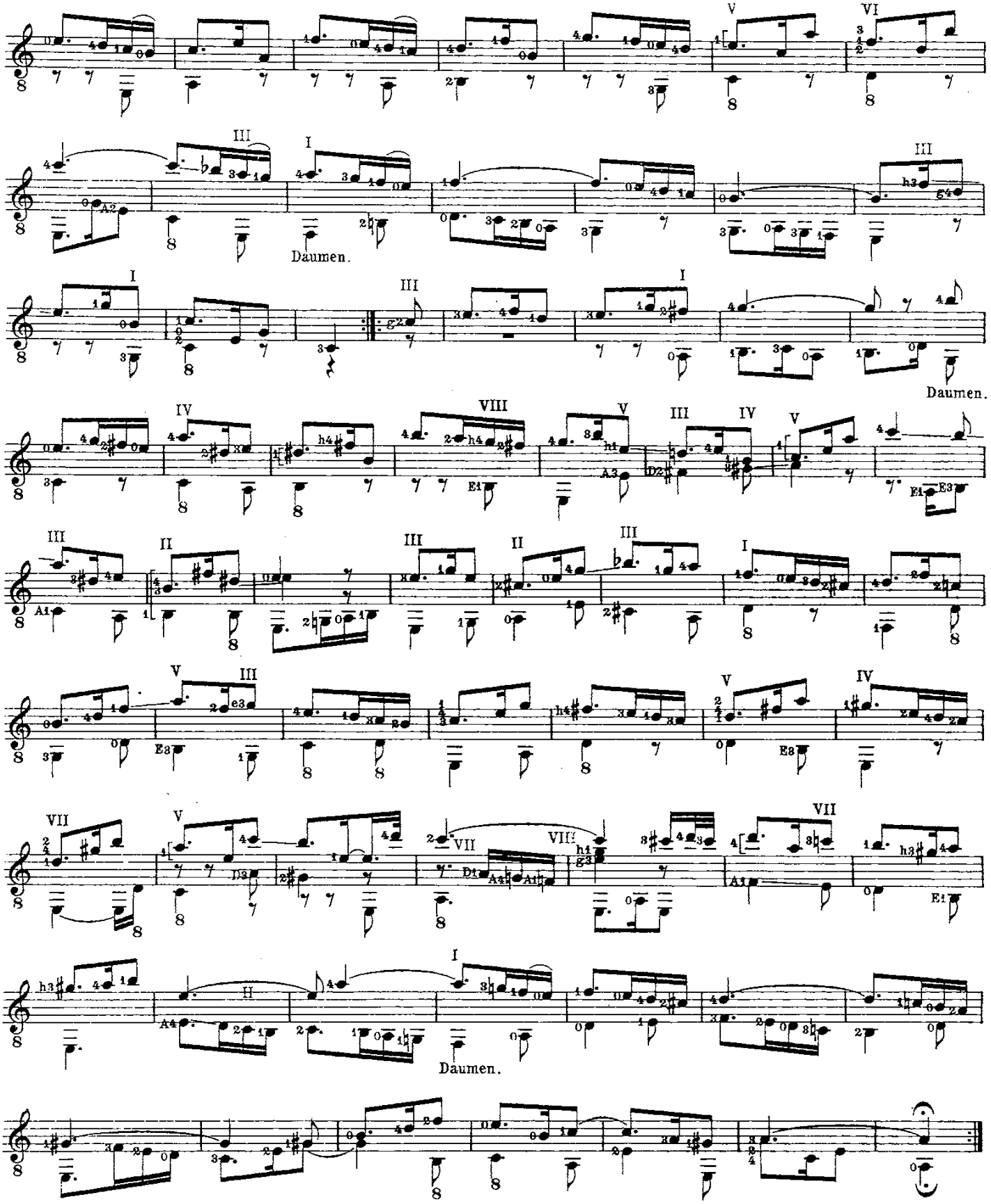
Gavotte II (Gavotte en Rondeau).



Gigue.

Kontrasaiten in *D, C, H, A.*

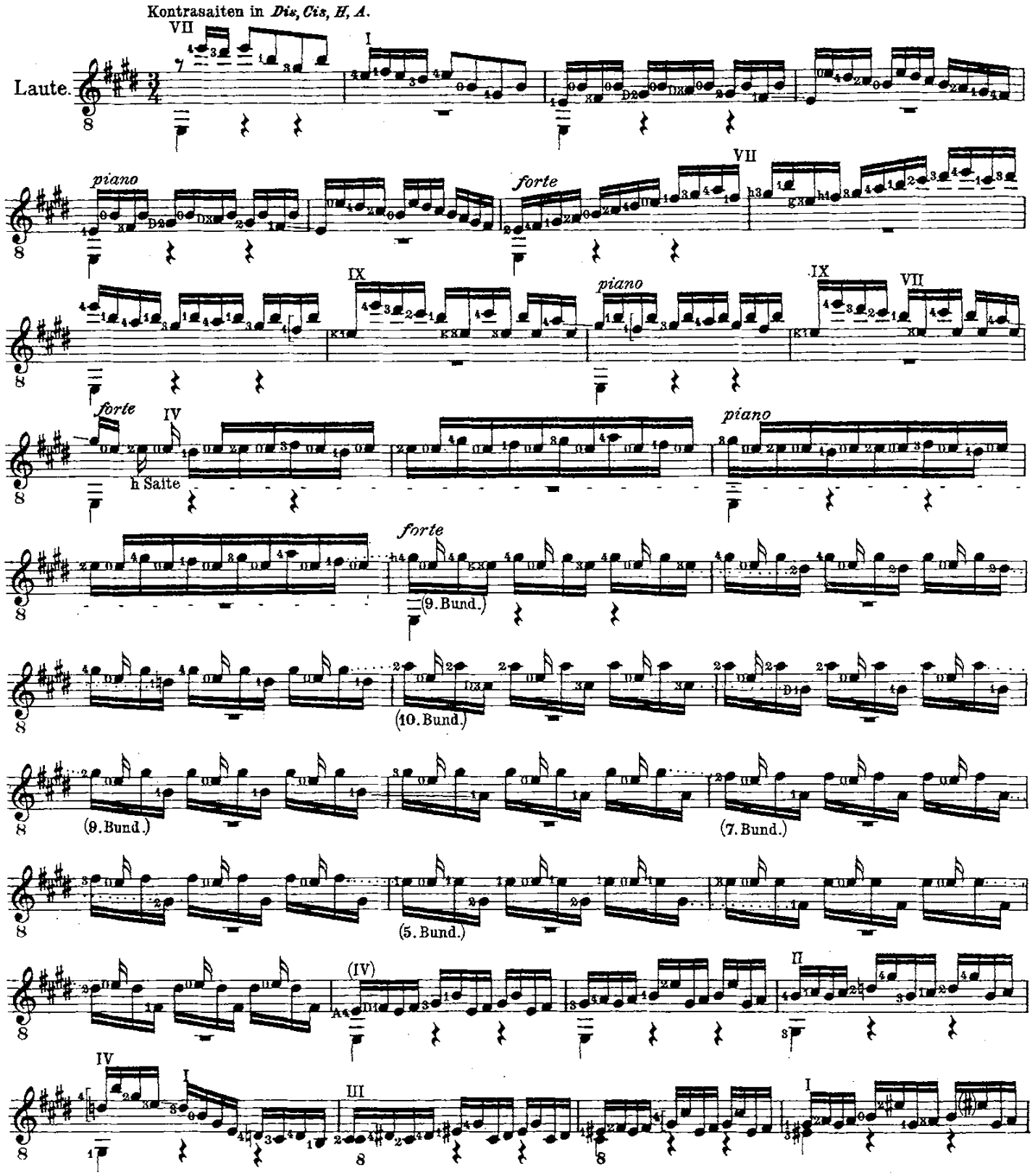


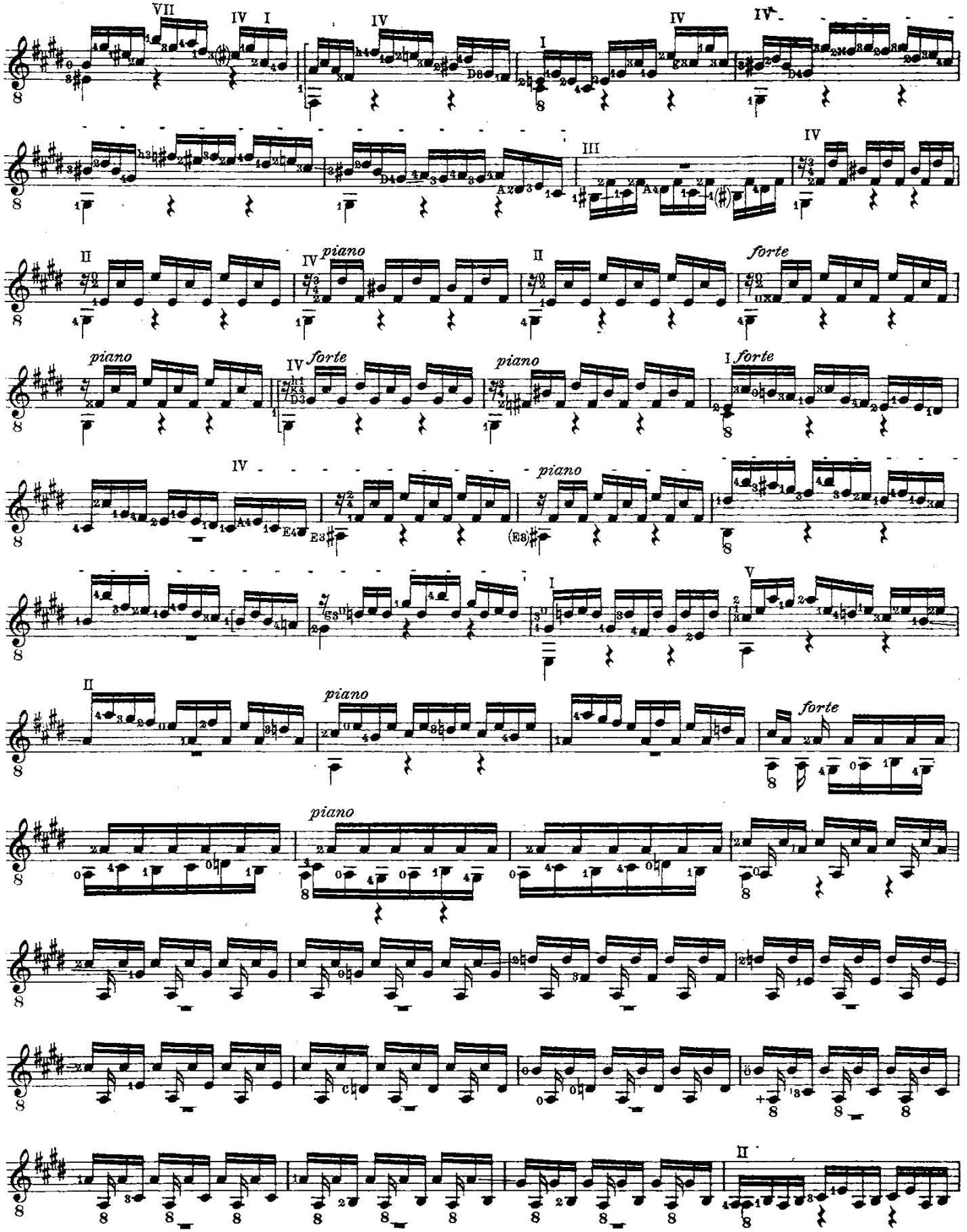

Daumen.
Daumen.
Daumen.

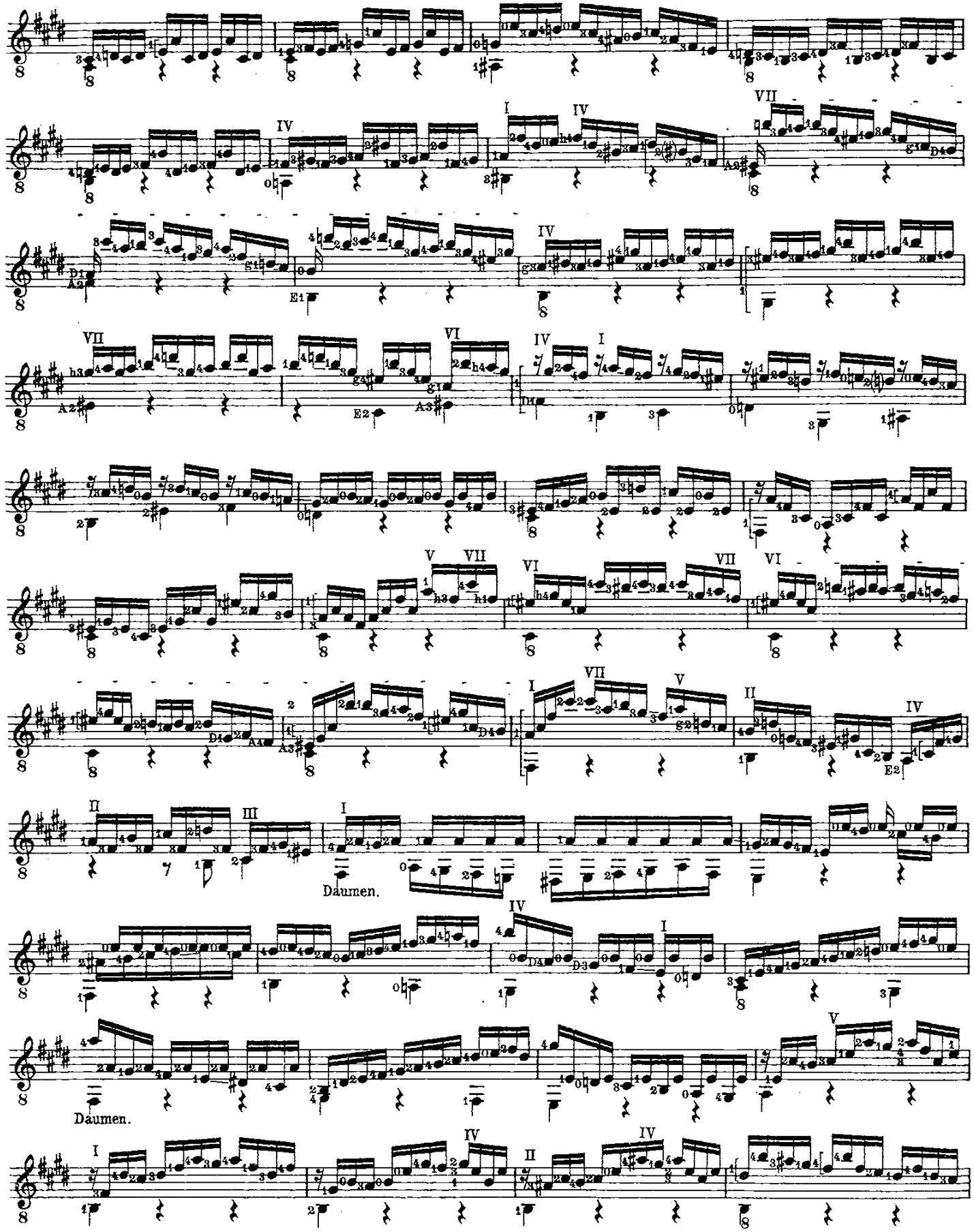
SUITE IV.

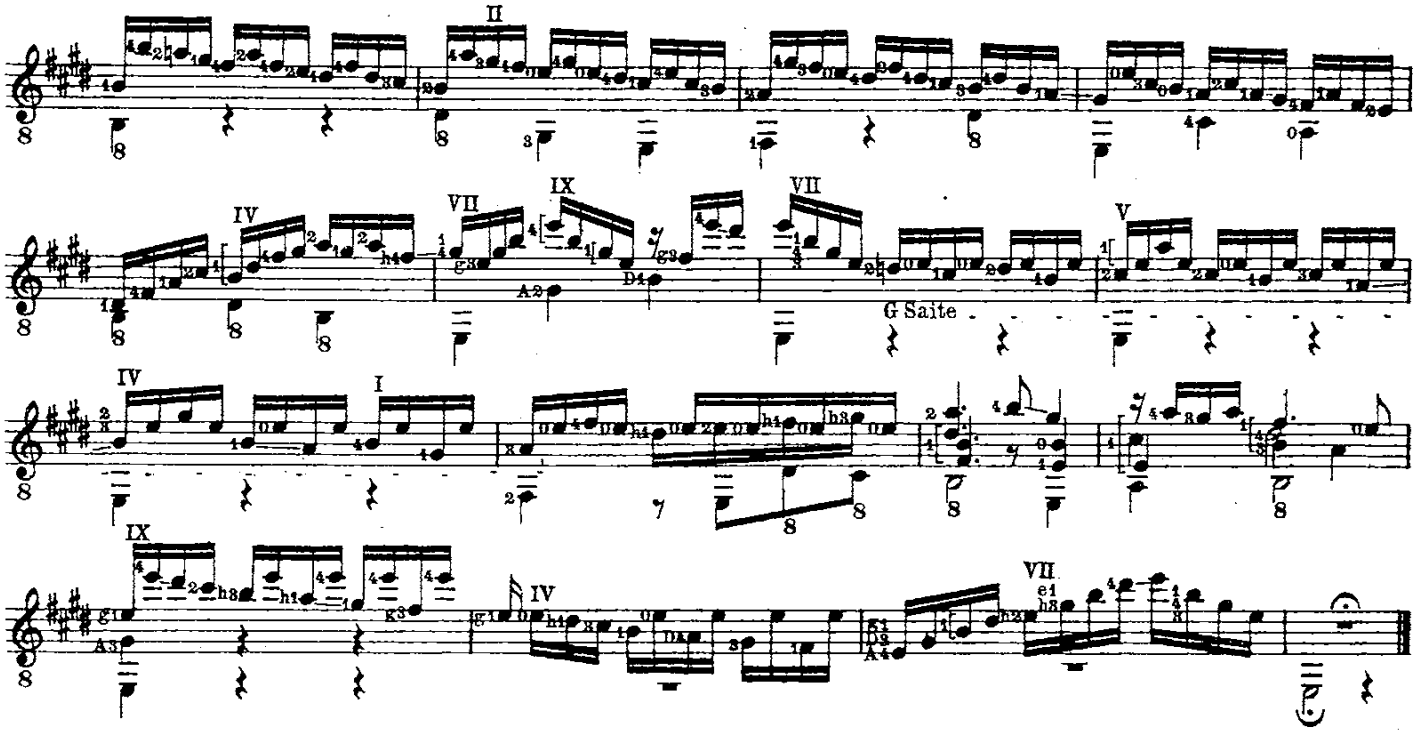
(Originaltonart: E dur.)

Präludium.

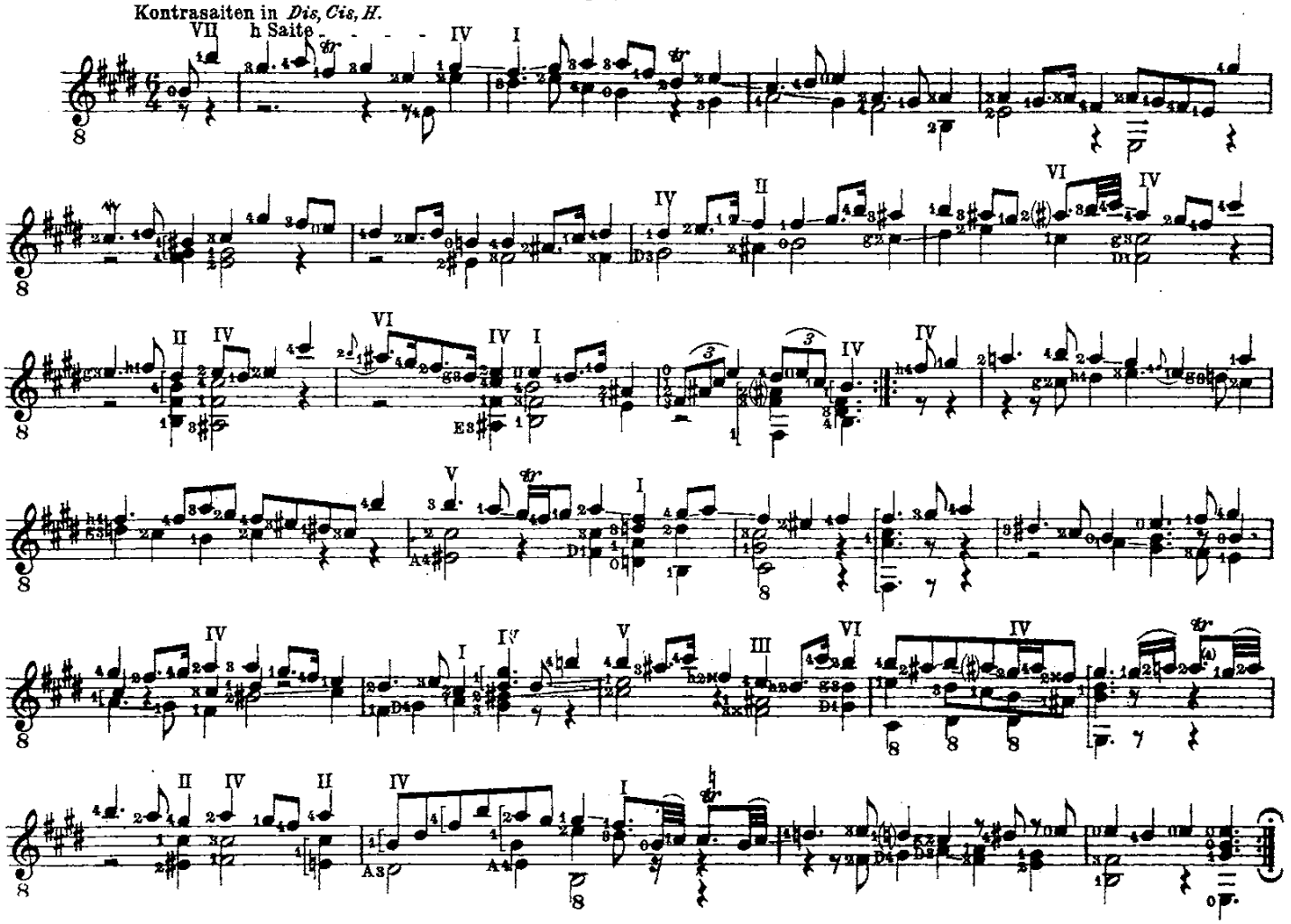



piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano

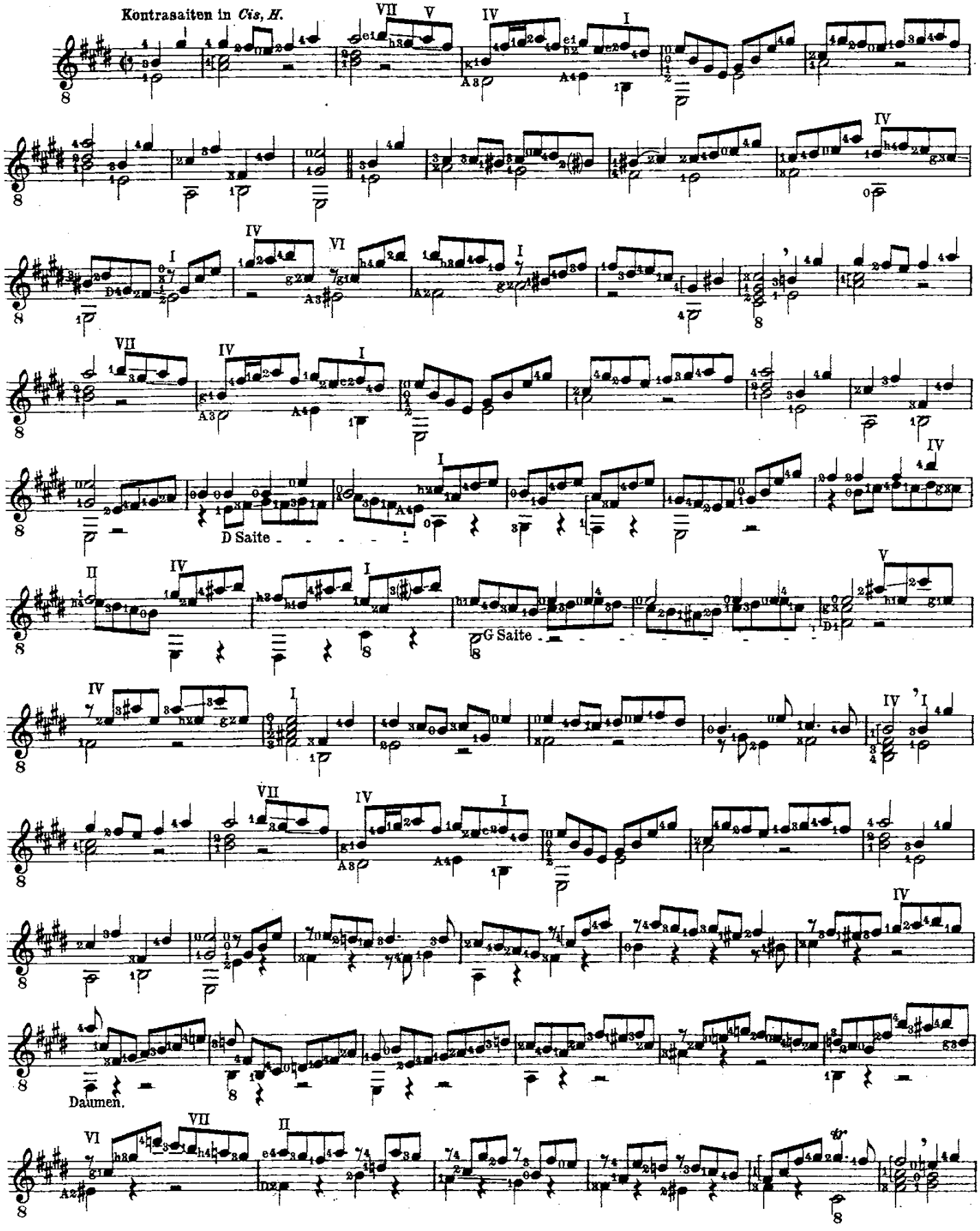

Daumen.
Daumen.

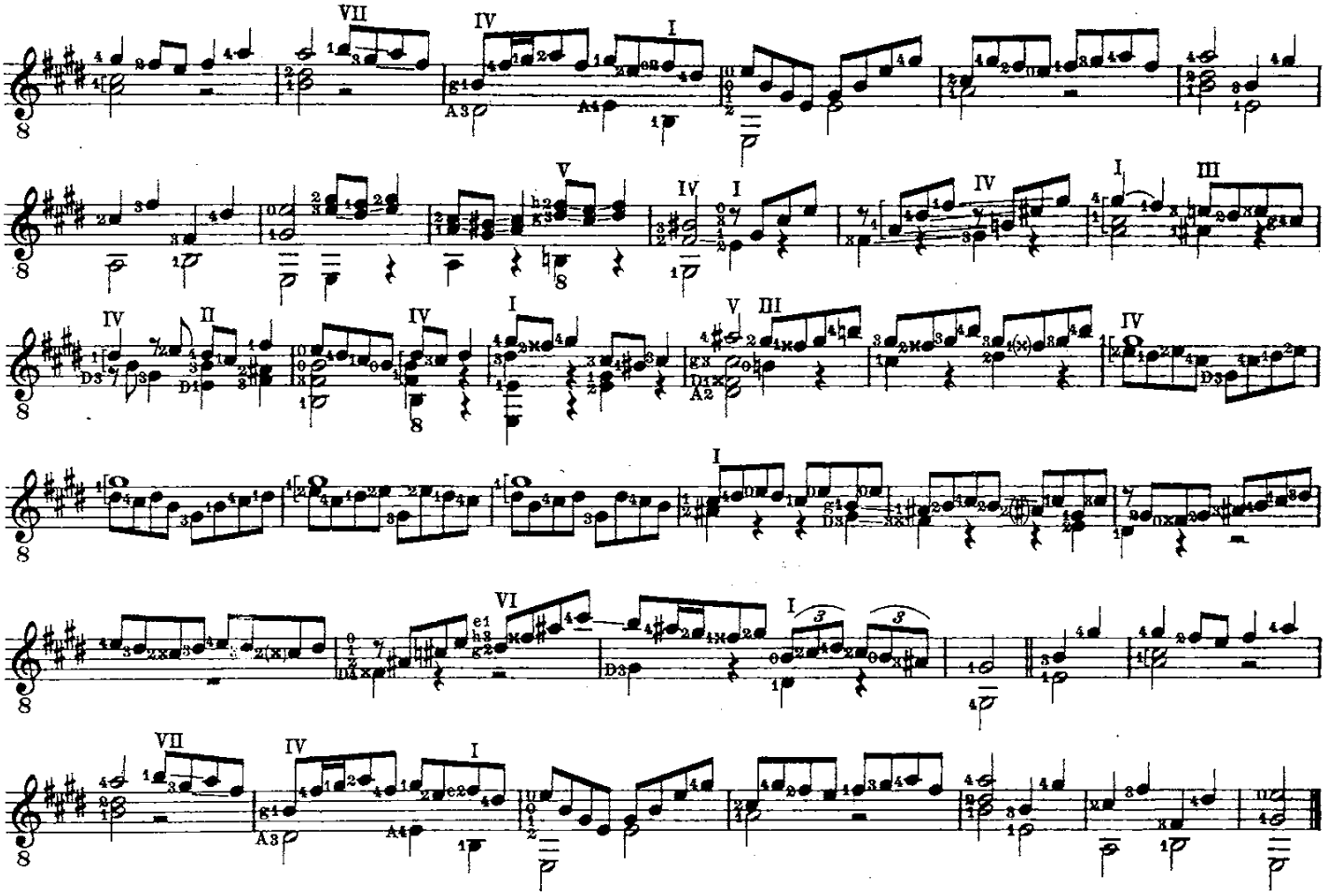


Loure.



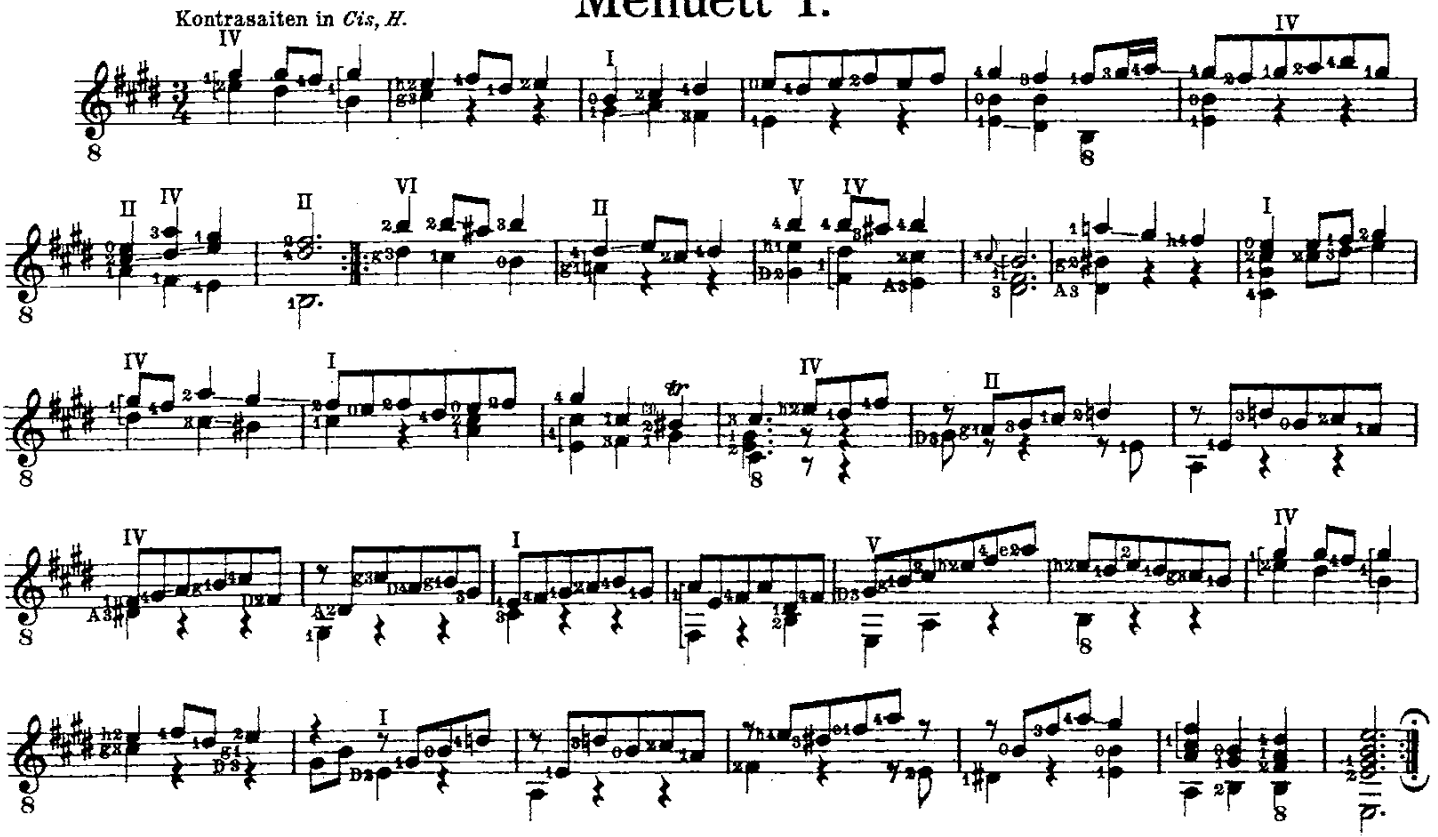
Gavotte en Rondeau.



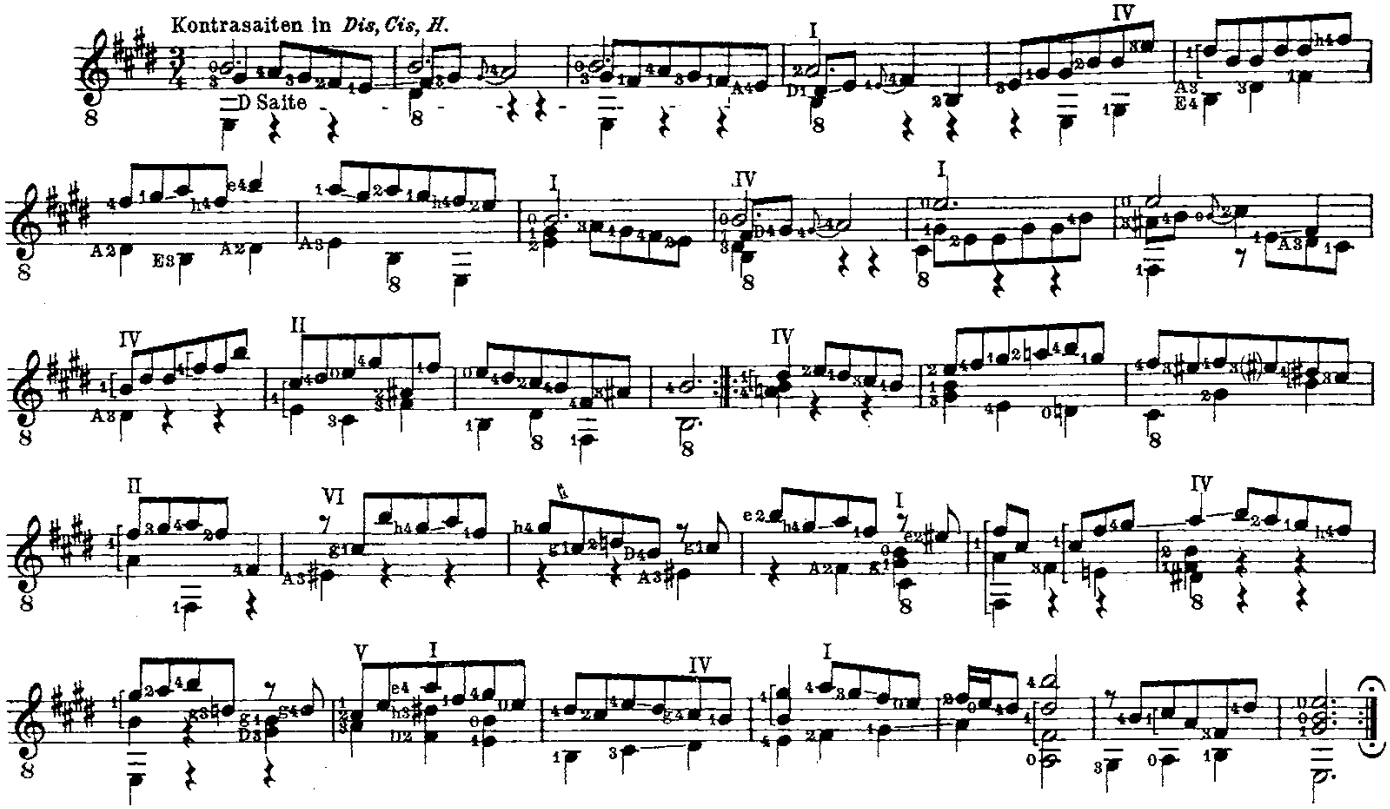


Menuett I.

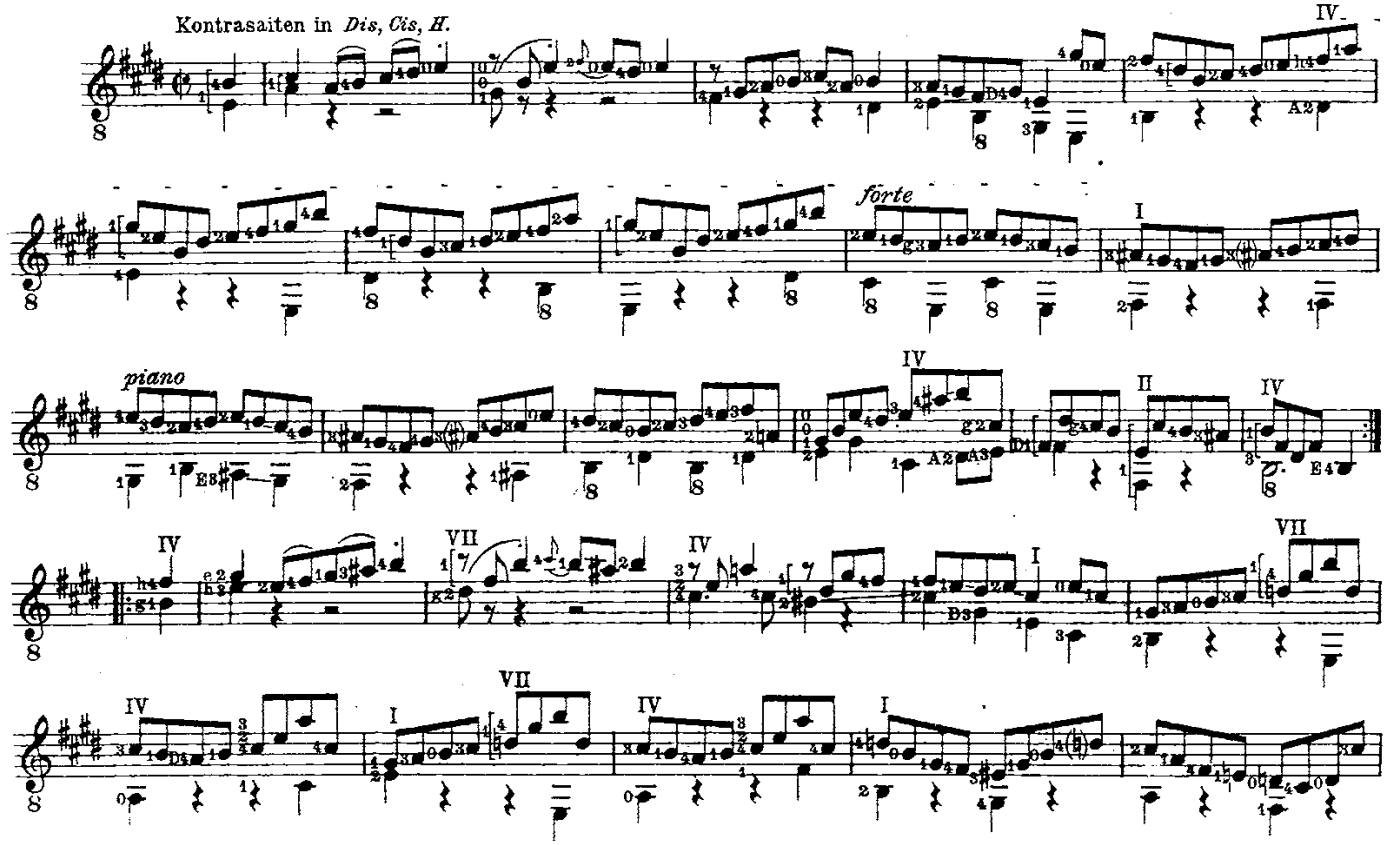
Kontrasaiten in *Cis, H.*

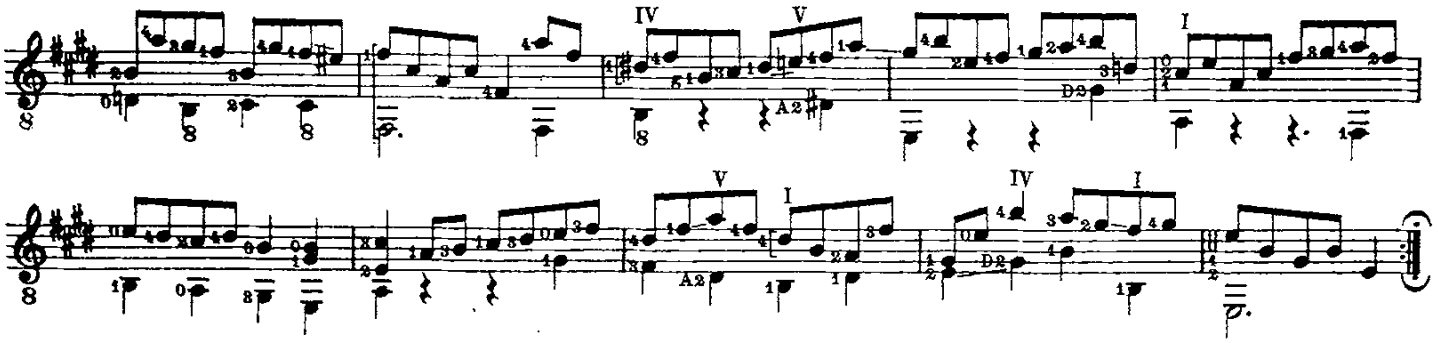


Menuett II.



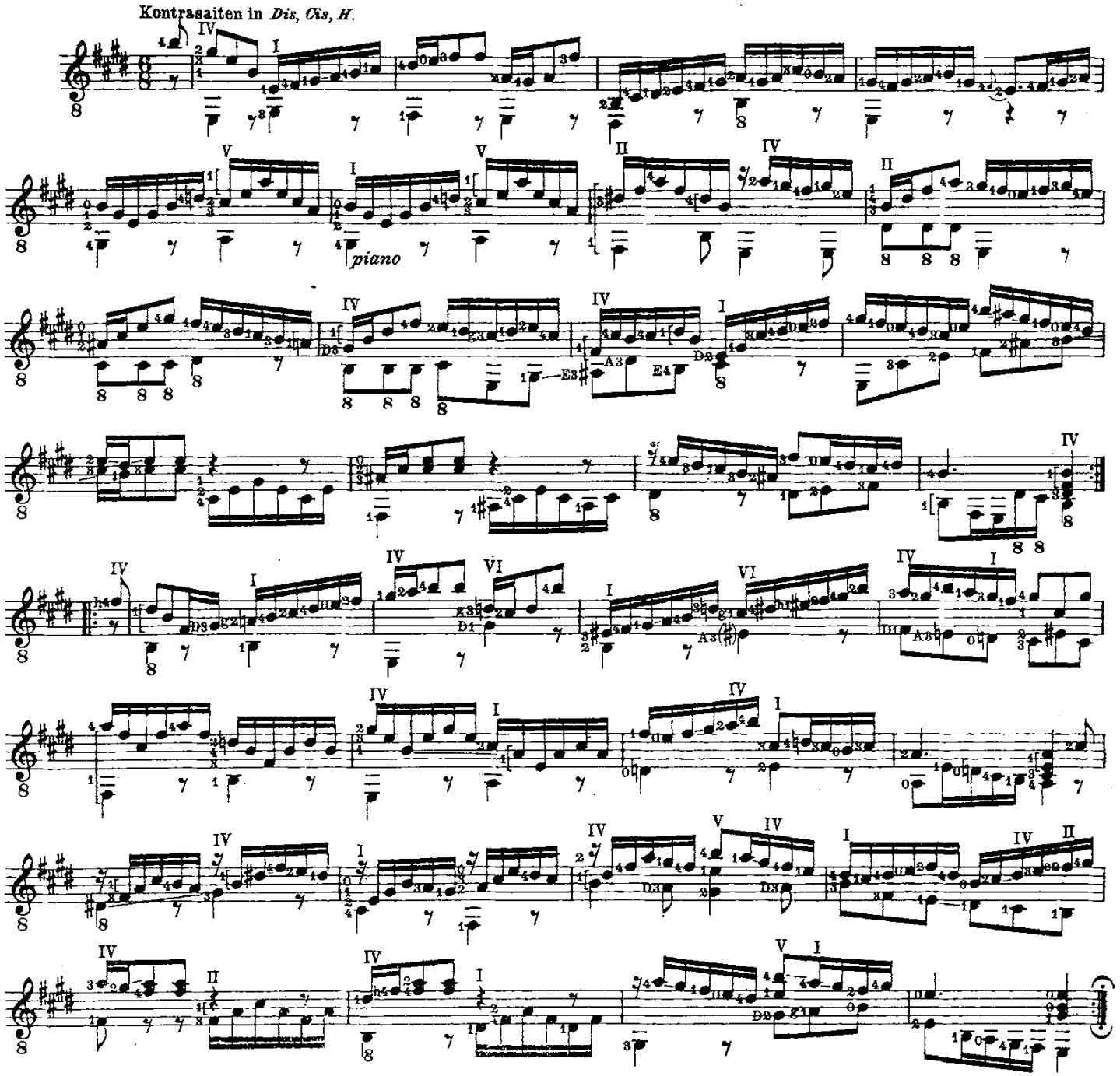
Bourrée.





Gigue.

Kontrasaiten in *Dis, Cis, H.*

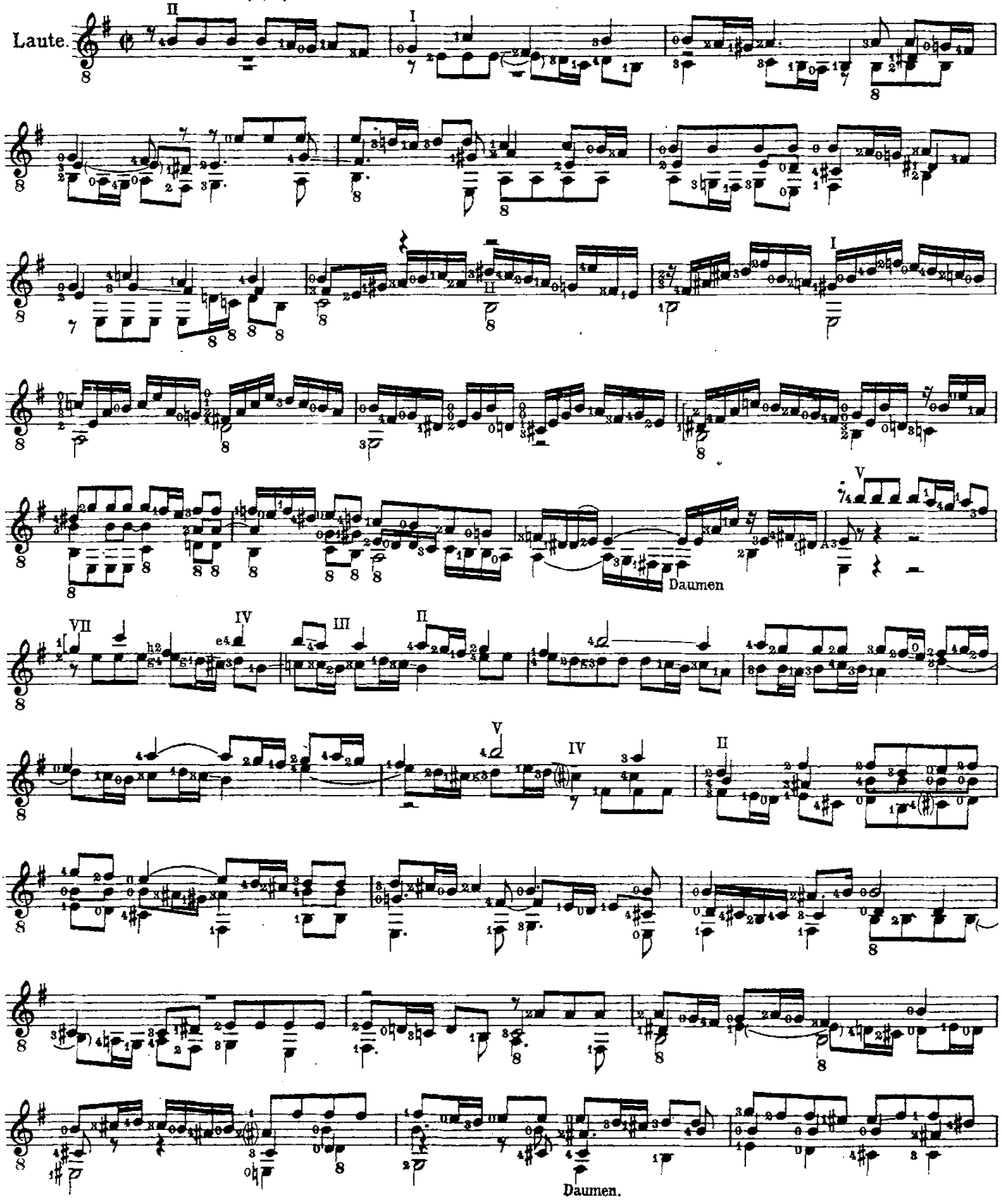


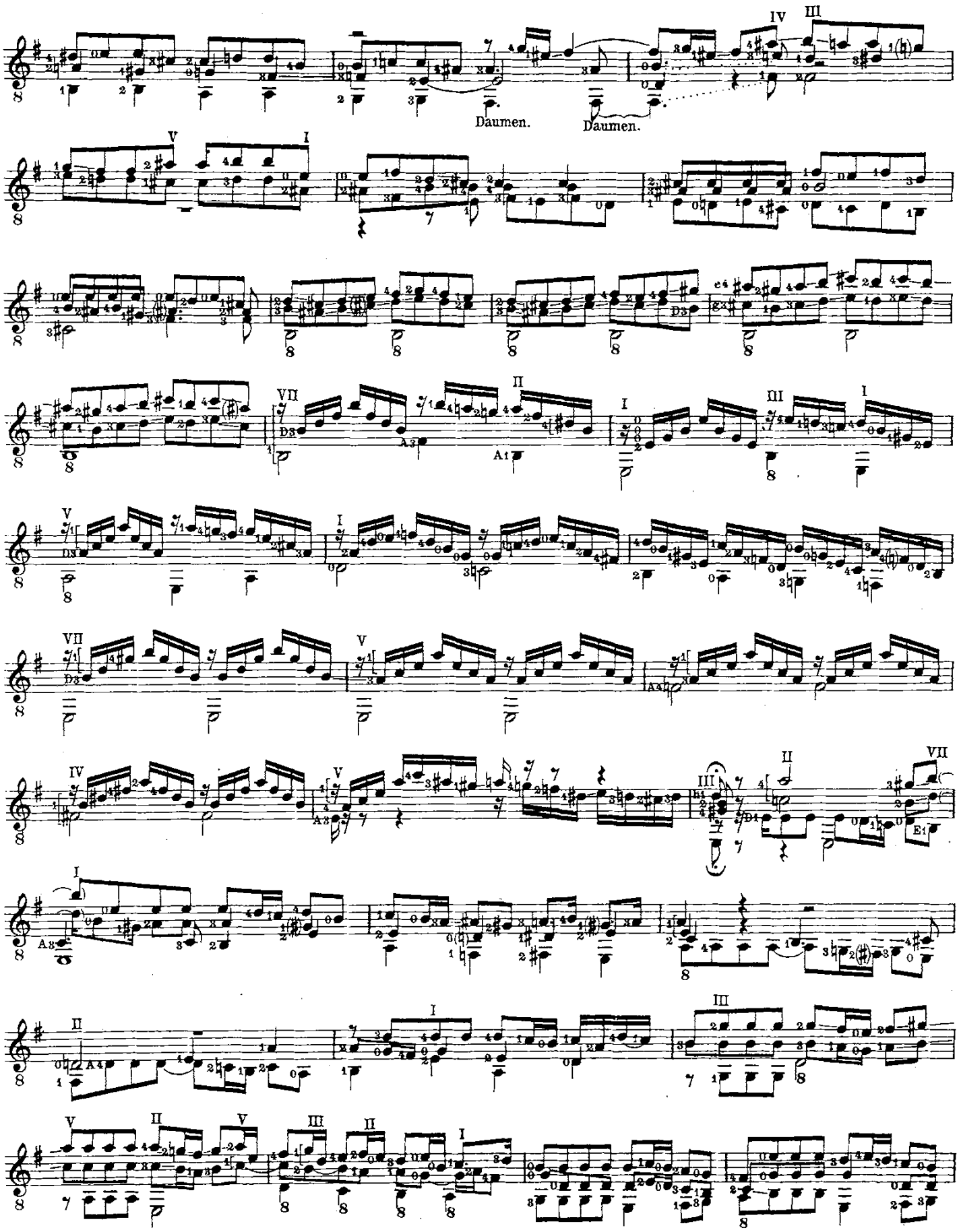
FUGE.

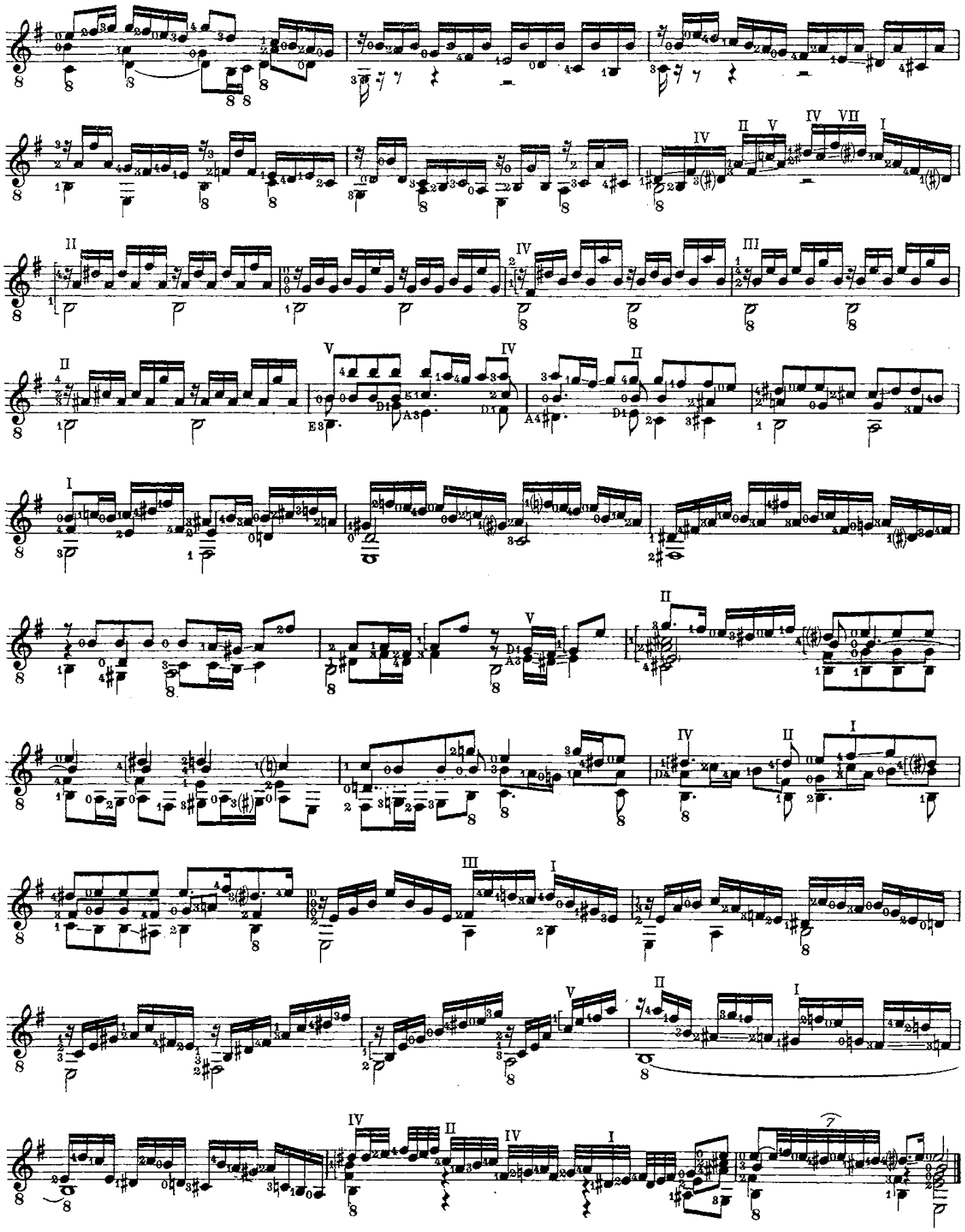
(Originaltonart: G moll.)

Kontrasaiten in *D, C, H, A.*

Laute.




Daumen.
Daumen.



Inhaltsverzeichnis.

Seite

Präludium *[Originaltonart: C moll]* 5

Suite I *[Originaltonart: E moll]*

Präludium 6
Presto 6
Allemande 7
Courante 8
Sarabande 8
Bourrée 9
Gigue 10

Suite II *[Originaltonart: C moll]*

Präludium 11
Fuge 13
Sarabande 16
Gigue 17
Double 18

Präludium mit Fuge *[Originaltonart: Es dur]*

Präludium 20
Fuge 22
Allegro (Schlußsatz) 25

Seite

Suite III *[Originaltonart: G moll]*

Präludium 27
Presto 28
Allemande 30
Courante 32
Sarabande 33
Gavotte I 33
Gavotte II 34
Gigue 34

Suite IV *[Originaltonart: E dur]*

Präludium 36
Loure 40
Gavotte en Rondeau 40
Menuett I 43
Menuett II 43
Bourrée 44
Gigue 45

Fuge *[Originaltonart: G moll]* 46

DENKMÄLER ALTER LAUTENKUNST

Unter diesem Sammelnamen beginnt mit dem vorliegenden Bande eine Publikationsreihe, die sich die Herausgabe der Werke aus der Blütezeit des Lautenspiels zur Aufgabe gemacht hat. Sie bringt diese Werke in neuen Tabulaturübertragungen, die sich (abgesehen von ihrer Vollständigkeit) von fast sämtlichen bisherigen Übertragungen in zweifacher Hinsicht unterscheiden. Einmal sind sie für die Laute selbst auf ein Notensystem übertragen, und nicht auf zwei Systeme wie die bisherigen, die fast ausschließlich für das Klavier bestimmt waren (hielt doch selbst Riemann noch beispielsweise eine Übertragung der Lautensuiten Reusners für eine ganz bedeutende Bereicherung der — Klaviermusik), und zum andern sind sie wirklich durchgeführte Übertragungen in unsere Notenschrift, die entgegen der Tabulatur keine Niederschrift der Ausführungsweise, sondern des Inhalts eines Musikwerkes ist (ein Vergleich dieser Arbeiten etwa mit denen Chilesottis, Wasielewskis, Fleischers, Morphys und anderer, die alle auf halbem Wege stehen geblieben sind und nur äußerlich den Eindruck der heute üblichen Notation ohne Beachtung der zugrunde liegenden Stimmführung bieten, erweist den Unterschied aufs deutlichste).

Damit erfüllen die DENKMÄLER ALTER LAUTENKUNST zwei Aufgaben: Sie geben dem neuen Lautenspiel zum ersten Male die Möglichkeit, sich am Instrument selbst die Meisterwerke der alten Lautenkunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts zu erarbeiten und sich dadurch der Kunsthöhe jener Blütezeit des Lautenspiels nach und nach wenigstens wieder zu nähern, und sie ermöglichen ferner dem wissenschaftlichen Studium der älteren Musik zum ersten Male, sich umfassender, als es bisher mit Hilfe der unzulänglichen bisherigen Übertragungen auf diesem Gebiete geschehen konnte, einem der wichtigsten Zweige alter Instrumentalmusik zu widmen.

Vor der wissenschaftlichen Aufgabe steht hier aber die praktische. Im Hinblick auf sie werden darum die DENKMÄLER ALTER LAUTENKUNST mit voller Absicht unter die vielen Halbheiten und Nichtigkeiten des heutigen Lautenspiels gestellt, bei dem es trotz vieler seither schon geleisteter wirklich schöpferischer Arbeit noch nicht endgültig entschieden ist, ob es (von Volkes wegen) nur oberflächliche Modeangelegenheit oder der Ansatz zu einer neuen Blüte innerhalb einer neuen Hausmusik, die sich zu regen beginnt, bedeuten will. Wie dem auch sei; eins ist sicher: Ist dem heutigen Lautenspiel erst einmal bewußt geworden, daß ein Sebastian Bach seine beste Kraft auch der Lautenkunst widmete, hat es ferner erfahren, von welcher musikalischen Bedeutung die Lautensuiten eines Esaias Reusner sind, und erkennt es endlich, daß die hohe Kunst beispielsweise eines Newsiedler und eines Judenkünig aus dem 16. Jahrhundert auf unsere Zeit genau so befruchtend wirken kann, wie es die Vokalkunst jener Zeit bereits getan hat, so wird es nicht mehr um diese Tatsachen herumkommen und wird sich mit ihnen auseinandersetzen und sich darauf einstellen müssen. In diesem Sinne vor allem wollen die DENKMÄLER ALTER LAUTENKUNST ihren Dienst auf dem Wege zu einer neuen Lautenkunst erfüllen. Es soll die Zeit der Wiederaufnahme des Lautenspiels in die Hausmusik nicht vorübergegangen sein, ohne daß wenigstens der Versuch gemacht worden wäre, es zur Größe zu führen! Daß das nicht ohne die tatkräftige Hilfe derer geschehen kann, die diese Absicht für wünschenswert und gut halten, und die sich gleichzeitig der inneren und äußeren Schwierigkeiten bewußt sind, die einem Unterfangen von solcher Tragweite heute begegnen, ist allerdings selbstverständlich.

Die erste Reihe der DENKMÄLER ALTER LAUTENKUNST, die mit dem vorliegenden Bande eröffnet wird, soll folgende fünf Bände umfassen:

1. Band: Die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs, herausgegeben von Hans Dagobert Bruger.
2. Band: Gesamtausgabe der Lautensuiten Esaias Reusners, herausgegeben von Fritz Jöde.
3. Band: Die Hauptwerke der deutschen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts, herausgegeben von Karl Gofferje.
4. Band: Französische Lautenkunst des 17. Jahrhunderts, herausgegeben von Fritz Jöde.
5. Band: Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts, herausgegeben von Hans Dagobert Bruger.

DER VERLAG DER HERAUSGEBER

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig. 79618

BIBLIOTHECA REGIA HAFNIENSIS